

ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ
ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
(ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
(Βυζαντινής και Δημοτικής)

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΥΠΟ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΑΡΚΟΥ

ΠΑΙΑΝΙΑ 2010

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
(ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

ISBN

Set: 978-960-86-990-2-1

Α΄ τόμος: 978-960-86-990-3-8

© ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ

Χορωδία Έλληνικῆς Παραδοσιακῆς Μουσικῆς

(Βυζαντινῆς Καραολῆ & Δημητρίου 38Α, 19002 Παιανία

Τηλ.: 210.6642344 – 210.6647223

Fax: 210.6646188

© ΚΩΝ/ΝΟΣ ΜΑΡΚΟΣ

Παπαφλέσσα 31, 122 44 Αιγάλεω

Τηλ.: 210.5987848

Στοιχειοθεσία - Έπιμέλεια Έκδόσεως:

«ΦΟΙΝΙΚΗ», Τερψιχόρης 9, Ήράκλειο Άττικῆς

ΔΗΜΟΣ ΠΑΙΑΝΙΑΣ

ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΧΟΡΩΔΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
(ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

ΘΕΩΡΙΑ ΚΑΙ ΠΡΑΞΗ
ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ
(ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ)

ΤΟΜΟΣ Α΄

ΥΠΟ
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Ι. ΜΑΡΚΟΥ

ΠΑΙΑΝΙΑ 2010

ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ

Ἡ παροῦσα ἔκδοσις ὑπὸ τὸν τίτλο «Θεωρία καὶ Πράξις τῆς Ἑλληνικῆς Παραδοσιακῆς Μουσικῆς –Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς– εἶναι ἓνα πρωτότυπο διδακτικὸ καὶ ἐπιστημονικὸ βιβλίο, ποὺ ἔρχεται νὰ καλύψει ἓνα κενὸ στὸν χώρο τῆς διδασκαλίας τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς καὶ θὰ ὁλοκληρωθῇ σὲ τρεῖς τόμους.

1. Ὁ παρὼν τόμος χωρίζεται σὲ τρία μέρη:

α') Τὸ πρῶτο μέρος περιέχει τὰ πρῶτα μαθήματα, ἥτοι ἀσκήσεις καὶ βυζαντινὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη, σὲ ἐνότητες, γιὰ ἀρχαρίους καὶ προχωρημένους, ποὺ συνοδεύονται καὶ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη θεωρητικὴ ὕλη.

β') Τὸ δεύτερο μέρος περιέχει δημῶδη ᾄσματα κατὰ ἐνότητες, ποὺ ἀκολουθοῦν τὰ βυζαντινὰ τοῦ πρώτου μέρους, ὥστε σὲ κάθε διδακτικὴ ἐνότητα τοῦ πρώτου νὰ ὑπάρχει καὶ ἡ ἀντίστοιχη σὲ τραγούδια τοῦ δευτέρου μέρους.

γ') Ἀκολουθοῦν οἱ ἤχοι κατὰ σειρά, διατονικοί, ἐναρμόνιοι καὶ χρωματικοί, χωρὶς λεπτομέρειες καὶ χωρὶς ἀναφορὰ στοὺς κλάδους των, μὲ λίγα παραδείγματα καὶ ἐκ τῶν δύο κλάδων (βυζαντινῆς καὶ δημοτικῆς) καὶ μὲ παράθεσις ὀργανικῶν μελωδιῶν, γιὰ ὅσους μαθαίνουν καὶ κάποιο παραδοσιακὸ ὄργανο.

δ') Τέλος, στὸ τρίτο μέρος τοῦ βιβλίου ἀναφερόμαστε στὸν ρυθμὸ τῆς ἑλληνικῆς παραδοσιακῆς μουσικῆς μὲ σαφεῖ διαχωρισμὸ τοῦ (μελικοῦ) προσωδιακοῦ ρυθμοῦ τῆς δημοτικῆς μας ἀσματικῆς παραδόσεως καὶ τοῦ τονικοῦ ρυθμοῦ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ μὲ παράθεσις ἀσκήσεων, τραγουδιῶν καὶ ὀργανικῶν μελωδιῶν.

2. Στὸν δεύτερο τόμο θὰ ἀναφερθοῦμε λεπτομερῶς, παραθέτοντας ἀντίστοιχα δημοτικὰ τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες, στὰ περὶ ὀκτωηχίας καὶ τῶν κλαδικῶν ἤχων καὶ σὲ ἄλλα θεωρητικὰ θέμα-

τα, όπως τὰ εἶδαν οἱ βυζαντινοὶ καὶ μεταβυζαντινοὶ δάσκαλοι τῆς μουσικῆς μας.

3. Τέλος, στὸν τρίτο τόμο, θ' ἀσχοληθοῦμε μὲ θεωρητικότερα θέματα καθὼς καὶ μὲ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ.

* * *

Ἡ ἐλληνικὴ παραδοσιακὴ μουσικὴ ἢ ἄλλως ἐλληνικὴ ἐθνικὴ μουσικὴ περιλαμβάνει:

– Τὴν βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, πού, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἶναι ἐπώνυμη πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου, καὶ

– Τὴν δημῳδὴ ἀσματικὴ παράδοση (μουσικὴ - ποίηση - ὄρχηση) πού εἶναι καθαρὰ λαϊκὴ δημιουργία).

Διφυῆ χαρακτῆρα εἶχε ἡ ἐλληνικὴ μουσικὴ καὶ κατὰ τὴν ἀρχαιότητα: σὲ ἱερὰ καὶ κοσμικὴ διακρινόταν καὶ τότε.

Καὶ οἱ δύο κλάδοι, γέννημα καὶ θρέμμα τοῦ ἰδίου λαοῦ, πορεύονται παράλληλα στὴν μακραίωνα ἱστορία τοῦ πολιτισμοῦ μας, μὲ ὁμοιότητες καὶ διαφορές, διότι κάθε κλάδος λειτουργεῖ σὲ διαφορετικὸ χῶρο καὶ ὑπηρετεῖ διαφορετικὸ σκοπὸ, ἔχοντας ὡς βάση ὅλο τὸ θεωρητικὸ μουσικὸ ὑπόβαθρο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς καὶ φέροντας τὸν ἀπόηχό της.

«Ἀπήχημα ἐκείνης», δηλαδὴ τῆς ἀρχαίας, τὴν ἀπεκάλεσε ὁ μουσικὸς καὶ λόγιος, καθηγητὴς τοῦ Πανδιδακτηρίου τῆς Κωνσταντινουπόλεως, Μιχαήλ Ψελλός (1018-1078).

Ἡ ἐλληνικὴ ἐθνικὴ μουσικὴ ἀναπτύχθηκε ὡς ἐπιστήμη καὶ καλλιεργήθηκε ὡς πράξη στὸ πλαίσιο τῶν φιλοσοφικῶν, παιδαγωγικῶν, θρησκευτικῶν καὶ λοιπῶν ἀντιλήψεων τῶν Ἑλλήνων καὶ τῶν ἱστορικῶν γεγονότων, ὅπως συμβαίνει σὲ κάθε λαό. Ἔτσι ἀπέκτησε ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ πού σφυρηλατήθηκαν καὶ πλουτίστηκαν κατὰ τὴν μακραίωνα ἱστορικὴ της πορεία καὶ ἄντεξαν στὸ χρόνο. Αὐτά, μαζί μὲ τὰ ἐπιστημονικὰ της δεδομένα πού προῆλθαν ἀπὸ τὴν ἔρευνα καὶ μελέτῃ ἀρχαίων, βυζαντινῶν καὶ νεωτέρων ἐλλήνων, ἀπετέλεσαν αὐτὸ πού σήμερα ὀνομάζουμε ἐθνικὴ παραδοσιακὴ μουσικὴ, θρησκευτικὴ καὶ δημῳδὴ.

Α') Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ περιλαμβάνει τὰ λειτουργικὰ ᾠσματα τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας καὶ ἀναπτύχθηκε μαζὶ μὲ τὴν ἐκκλησιαστικὴν ποίηση. Τὶς δύο αὐτὲς ἐκκλησιαστικὲς τέχνες ὀνομάζουμε Ὑμνογραφία ἢ Ὑμνολογία.

Ἡ Ὑμνογραφία τῆς Ὁρθοδόξου Ἑλληνικῆς Ἐκκλησίας περιλαμβάνει λοιπὸν τὰ λατρευτικὰ μουσικὰ δημιουργήματα τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς ἐποχῆς. Ἡ γένεση τῆς χριστιανικῆς Ὑμνογραφίας συμπίπτει μὲ τὴν γένεση τῆς λατρευτικῆς πράξεως τῆς Ἐκκλησίας καὶ ἡ ἐξέλιξί της εἶναι συνυφασμένη μὲ τὶς συνεχῶς ἀνελλισσόμενες ἀπὸ τὴν παλαιὰ ἐποχὴ λατρευτικὲς ἀνάγκες.

Ἡ προτροπὴ τοῦ Ἀποστόλου Παύλου, ὅπως φαίνεται στὰ σχετικὰ χωρία τῶν πρὸς Ἑφεσίους* καὶ Κολασσαεῖς** ἐπιστολῶν του, καθὼς καὶ ἡ ἑλληνικὴ παράδοση, ὁδήγησαν τοὺς χριστιανοὺς ποιητὲς καὶ μελωδοὺς στὴ σύνθεση λατρευτικῶν ὕμνογραφημάτων. «Τὸ μητρικὸν κύτταρον ἐξ οὗ προῆλθε τὸ τροπάριον κατ' ἀρχάς, τὰ κοντάκια καὶ οἱ κανόνες ἔπειτα (δηλαδὴ τὰ διάφορα εἶδη τῆς ἐκκλησιαστικῆς Ὑμνογραφίας) ὑπῆρξε τὸ ἐξωβιβλικὸν ἀντίφωνον, τὸ ἐν εἵδει ἐπωδοῦ ἐπακολουθοῦν μεθ' ἑνὸς ἑκάστου στίχου τοῦ ψαλλομένου ψαλμοῦ» (Π. Τρεμπέλα, Ἑκλογὴ Ἑλληνικῆς Ὁρθοδόξου Ὑμνογραφίας, Ἀθῆναι 1949, σελ. 7).

Οἱ χριστιανοὶ ποιητὲς καὶ ὕμνογράφοι στὴν ἀρχὴ χρησιμοποίησαν προσωδιακὰ μέτρα καὶ γλῶσσα λογία, ἀκολουθοῦντες τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση (Κλήμης Ἀλεξανδρεὺς, Μεθόδιος Ὀλύμπου, Γρηγόριος Ναζιανζηνὸς κ.ἄ.). Αὐτῶν ὅμως ἐλάχιστα ὕμνογραφήματα χρησιμοποιήθηκαν στὴ λατρεία. Οἱ γλωσσικὲς ἀπαιτήσεις τῆς ἐποχῆς ἀνάγκασαν τοὺς ὕμνογράφους νὰ χρησιμοποιήσουν στὰ ἔργα τους γλῶσσα κοινὴ, διότι ἤδη ἀπὸ τοὺς ρωμαϊκοὺς χρόνους ἡ ἑλληνικὴ γλῶσσα ἔπαυσε νὰ διατηρεῖ τὴν βραχύτητα καὶ μακρότητα τῶν συλλαβῶν, τιθεμένου πλέον ἐπὶ τῶν λέξεων τοῦ τόνου.

* «Πληροῦσθε ἐν Πνεύματι λαλοῦντες ἑαυτοῖς ψαλμοὺς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς ᾄδοντες καὶ ψάλλοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ» (Ἑφ. 5, 19).

** «Ὁ λόγος τοῦ Χριστοῦ ἐνοικεῖτω ἐν ὑμῖν πλουσίως, ἐν πάσῃ σοφίᾳ διδάσκοντες καὶ νοουθετοῦντες ἑαυτοὺς ψαλμοῖς καὶ ὕμνοις καὶ ᾠδαῖς πνευματικαῖς ἐν χάριτι ᾄδοντες ἐν τῇ καρδίᾳ ὑμῶν τῷ Κυρίῳ». (Κολ. 3, 16).

Ἀπὸ τὰ πρῶτα χριστιανικά χρόνια, καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, ἀναφαίνονται λαϊκοὶ ποιητὲς «τροπαρίων», ἐκ τῶν ὁποίων δύο μᾶς εἶναι γνωστοί: ὁ Ἀνθιμος καὶ ὁ Τιμοκλῆς, ὅχι ὅμως καὶ οἱ συνθέσεις τους.

Στὴν ἴδια βάση δομημένα ἐμφανίζονται στὴ συνέχεια τὰ «Στιχηρὰ Προσόμοια», ἥτοι ποιητικὰ καὶ μουσικὰ πρότυπα πρὸς τὰ ὁποῖα «ἐτρέποντο», προσομοιάζαν δηλαδὴ κάποια ἄλλα. Στιχηρὰ δὲ ὀνομάστηκαν διότι συνοδεύονταν, ὅπως καὶ τώρα, ἀπὸ ψαλμικοὺς στίχους. Κατόπιν καλλιεργήθηκε τὸ ποιητικὸ εἶδος τῶν «Κοντακίων» τοῦ ἁγίου Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ καὶ ἄλλων συγχρόνων ἢ μεταγενεστέρων τοῦ ποιητῶν καὶ ὕμνογράφων.

Μὲ βάση πάλι τὰ Στιχηρὰ Προσόμοια δημιουργήθηκαν καὶ οἱ «Εἱρμοί», πού ἐξελίχθηκαν στὸν ποιητικὸ τύπο τῶν «Κανόνων» ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ Η' αἰῶνα. Ἀπὸ τὸν Ζ' αἰ. περίπου ἐμφανίζονται στὴν λατρευτικὴ πράξη καὶ τὰ «Ἰδιόμελα», ἥτοι τροπάρια μονόστροφα καὶ αὐτοτελῆ μὲ «ἴδιον» μέλος, τὸ ὁποῖο ὅμως ἀκολουθεῖ μουσικὲς θέσεις ὀρισμένες γιὰ κάθε ἤχο, ἐπειδὴ δὲ συνοδεύουν ψαλμικοὺς στίχους ὀνομάζονται καὶ «Στιχηρὰ Ἰδιόμελα».

Ἀπὸ τὸν ΙΑ' αἰ. κλείνει ὁ κύκλος τῶν ποιητῶν καὶ ὕμνογράφων καὶ ἐπικρατοῦν οἱ καθαρῶς μελικοῦ χαρακτῆρα συνθέσεις, ἐνῶ, ὅποιες ὕμνογραφικὲς συνθέσεις δημιουργοῦνται, ἀπλῶς μιμοῦνται τὶς προηγούμενες. Οἱ μελουργοὶ καὶ πρωτοψάλτες στρέφονται τώρα πρὸς τὶς συνθέσεις τῆς καλουμένης «Παπαδικῆς» μελοποιίας, ἥτοι ἀναπτύσσουν, μελωδικά, κείμενα παλαιῶν στιχηρῶν ἰδιομέλων καὶ κοντακίων ἢ τὴν ψαλμικὴ στιχολογία, στοὺς στίχους τῆς ὁποίας παρεμβάλλουν πολλὰς φορές δικά τους ποιήματα σὲ στίχο «πολιτικό», δηλαδὴ δημώδη δεκαπεντασύλλαβο.

Ἐπιπλέον ἀναπτύσσουν τὶς λεγόμενες «περισσές» στὸ τέλος τῆς ψαλμικῆς στιχολογίας δημιουργώντας ἔτσι τὸν κλάδο τῶν συνθέσεων τοῦ «Μαθηματαρίου». Ὁ ὅρος «περισσὴ» δηλώνει τὴν μετὰ τὸ πέρας τοῦ ὅλου ψαλμοῦ ἐπανάληψη σὲ ἀργὸ μέλος τοῦ «Δόξα, Καὶ νῦν» μετὰ τῶν δύο τελευταίων στίχων ἢ τοῦ ἐφυμνίου.

Ὑμνογραφία στὴν ὀρθόδοξη λατρεία σημαίνει λόγος, μέλος καὶ ρυθμός· αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ἀποτελοῦν τὴν οὐσία αὐτῆς τῆς λειτουργικῆς τέχνης. Τὸ ἐκκλησιαστικὸ λοιπὸν μέλος ἢ ἄλλως ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει μακρὰ παράδοση καὶ εἶναι δημιουργημάτων πολλῶν γενεῶν, ἀλλὰ ἐπειδὴ ἔλαβε τὴν μεγαλύτερη ἀνάπτυξή του κατὰ τὴν βυζαντινὴν ἐποχὴ, ὀνομάζεται Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ.

Ἡ μουσικὴ αὐτὴ περιλαμβάνει τὸ σύνολο τῶν παλαιῶν μουσικῶν συνθέσεων πού μᾶς κληροδοτήθηκαν ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς καὶ μεταβυζαντινοὺς μελουργοὺς εἴτε γραπτῶς εἴτε διὰ τῆς προφορικῆς παραδόσεως καὶ διδασκαλίας, διότι οὔτε ἡ φωνητικὴ παράδοση ἀποδεικνύεται πιστὴ, ἂν δὲν διασφαλίζεται ἀπὸ γραπτὰ μουσικὰ κείμενα, οὔτε τὰ μουσικὰ κείμενα τῶν χειρογράφων λαμβάνουν καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση χωρὶς τὴν φωνητικὴν παράδοση. Ἀπὸ τὴν ἀπλουστάτη τῆς μορφῆς τῆς «Παρακαταλογῆς» μέχρι τῆς ἀνωτέρας ἐκτεταμένης μελωδικῆς καὶ τεχνικῆς τῆς μορφῆς, δομημένη σὲ ἤχους, ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς, κατὰ μίμηση τῶν ἀρχαίων τρόπων, στηριγμένη στὰ θεωρητικὰ δεδομένα τῆς ἀρχαίας καὶ ἀποτυπωμένη διὰ μουσικῆς γραφῆς, φέρεται, ὡς σύστημα, ὡς διδασκαλία καὶ ὡς φωνητικὴ παράδοση, μὲ τὴ σφραγίδα τῆς ἑλληνικῆς σοφίας, μέχρι σήμερα ὡς Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ. Εὐνόητο εἶναι ὅτι ἀποκλείονται ἀπὸ αὐτὴν, σύμφωνα μὲ ὅσα εἶπαμε, νεώτερα μουσικὰ σχεδιάσματα, ὅσο καλὰ καὶ ἂν εἶναι, τὰ ὁποῖα μόνο ὡς μιμητικὰ τοῦ παρελθόντος μουσικὰ προϊόντα πρέπει νὰ χαρακτηρίζονται.

Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ χαρακτηρίζεται καὶ ὡς ψαλμωδία. Ὁ ὅρος αὐτὸς εἶναι χαρακτηριστικὸς τοῦ ὀρθοδόξου ἐκκλησιαστικοῦ ἄσματος, διότι δηλώνει τὸν αὐστηρῶς ἐκκλησιαστικὸν χαρακτήρα, σὲ ἀντιδιαστολὴ πρὸς ὅλα τὰ ἄλλα. Ἡ μουσικὴ αὐτὴ, ἐπειδὴ ξεκίνησε τὰ πρῶτα χριστιανικὰ χρόνια ὡς ὁμαδικὴ ψαλμωδία, ἔχει χαρακτῆρα χορικό.

* * *

Ἑλληνικὸ ἐφεύρημα ὑπῆρξε καὶ ἡ μουσικὴ γραφὴ τῆς βυζαντινῆς καὶ μεταβυζαντινῆς περιόδου, ἡ ὁποία ἐξελίσσεται παράλληλα μὲ τὴν Ὑμνογραφίαν κυρίως, ἀλλὰ καὶ μὲ καλλιτεχνικὰ ἀπαιτήσεις διαφόρων

ἐποχῶν. Ἡ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ ξεκίνησε μὲ τὰ σημάδια τῆς προσωδίας τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας, ὀξεῖα (´), βαρεῖα (˘), ὀξυβάρεια ἢ μέση (καὶ περισπωμένη) (~ ^), μὲ τὰ χρονικὰ σημάδια τῆς βραχείας (υ) καὶ μακρᾶς (–) συλλαβῆς καὶ μὲ τὰ λεγόμενα «πάθη», φωνητικὰ τῆς προσωδίας, ἀπόστροφο (↘), ὑφέν (–), κόμμα (,) καὶ τελεία (+). Αὐτὰ ἀπετέλεσαν τὸ πρῶτο σύστημα γραφῆς τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων, ἡ ὁποία ἀκολουθοῦσε τὴν ἀρχαιοελληνικὴ παράδοση ἀπαγγελίας τῶν ποιημάτων. Σχετικὰ ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός (1ος/3ος αἰ. μ.Χ.) γράφει (βιβλ. I. 4, 7): «Τῆς δὲ κινήσεως (τῆς φωνῆς) ἡ μὲν ἀπλῆ πέφυκε, ἡ δὲ οὐχ ἀπλῆ· καὶ ταύτης ἡ μὲν συνεχῆς, ἡ δὲ διαστηματικὴ, ἡ δὲ μέση... Ἡ μὲν οὖν συνεχῆς ἐστὶν ἢ διαλεγόμεθα, μέση δὲ ἢ τὰς τῶν ποιημάτων ἀναγνώσεις ποιούμεθα, διαστηματικὴ δὲ ἢ κατὰ μέσων καὶ ἀπλῶν φωνῶν ποσὰ ποιούμενῃ διαστήματα καὶ μονάς, ἣτις καὶ μελωδικὴ καλεῖται».

Ὁ Στέφανος ὁ Βυζάντιος (τέλος 5ου μὲ ἀρχὲς 6ου αἰ. μ.Χ.) γράφει (βιβλ. Γ1, 301) (τῆς Ρητορ. τοῦ Ἀριστοτ.): «Ἔστιν οὖν ὑπόκρισις τὸ ἐκάστω πάθει κατάλληλον τὴν ἐξαγγελίαν διὰ τῆς ποιᾶς φωνῆς ποιεῖσθαι. Εἰ μὲν γὰρ τύραννον ἢ πολυμνήστορα μιμοῖτο, δεῖ μεγάλην χρῆσθαι φωνῇ· εἰ δὲ γυναῖκα, οἷον Ἑκάβην ἢ Πολυξένην, μικρὰ καὶ οἷον ὑπὸ τοῦ πάθους διακοπτομένη· ἀλλὰ καὶ τοῖς τόνοις χρηστὸν ἀρμοζόντως. Διὰ τοῦτο καὶ οἱ τὰ ἅγια Εὐαγγέλια ἀναγινώσκουσιν μανθάνοντες, μουνοῦνται πρῶτον τοὺς τόνους, ὀξεῖαν καὶ συρματικὴν καὶ βαρεῖαν καὶ τελείαν ἐκπαιδευόμενοι».

Διδάσκονταν λοιπὸν τὸ πῶς θὰ ἀπαγγεῖλουν τὰ ἱερὰ ἀναγνώσματα οἱ πρὸς τοῦτο τεταγμένοι, μὲ τὰ σημάδια τοῦ παλαιοῦ ἐκφωνητικοῦ μουσικοῦ συστήματος ἀκολουθώντας τὴν ἀρχαία παράδοση. Μόλις εἶναι ἀνάγκη νὰ σημειώσουμε ὅτι ὁ λογοτεχνικὸς τρόπος ἀπαγγελίας τῶν ἱερῶν ἀναγνωσμάτων εἶναι ἐκτὸς παραδόσεως καὶ ἐκτὸς τῆς ὀρθοδόξου λατρείας.

Μέχρι τὸν Η' αἰ. δεῖγμα μέλους κάποιου ὕμνο-γραφῆματος δὲν ἔχουμε, μὲ ἐξαίρεση ἓναν ὕμνο στὴν Ἀγία Τριάδα ἀπὸ πάπυρο τῆς Ὀξυρύγχου, μὲ μουσικὰ σημάδια ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ ἀλφά-

βητο, σημάδια δηλαδή τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μουσικῆς.

Ἐκτοτε μέχρι τὸν ΙΑ' αἰ. καθιερώνονται καὶ νέα σημάδια, τὰ ὅποια συνυπάρχουν μὲ τὰ προηγούμενα τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος. Ἔτσι ἔχουμε ὀξεῖα (/) καὶ ὀξεῖες (\), βαρεῖα (\) καὶ βαρεῖες (ἢ πίεσμα ≡), κεντήματα (. .), ἀπόστροφο (⤵) καὶ ἀποστροφους (⤵). Συρματική μὲ διάφορα σχήματα (~), ἐλαφρόν (⤴) κ.ἄ. Μερικὰ ἐξελίχθηκαν καὶ ἀργότερα ἔλαβαν διαφορετικὴ ὀνομασία, ὅπως π.χ. ἡ κρεμαστή ἀπ' ἔσω ἔγινε πεταστή (√ ⤵). Παρατηροῦνται ἀκόμη στὰ μουσικὰ χειρόγραφα αὐτῶν τῶν ἐποχῶν στενογραφικὲς παραστάσεις τοῦ ὀνόματος μερικῶν σημαδιῶν, ὅπως π.χ. τῆς ὑψηλῆς ' κ.ἄ. (Βλ. καὶ Σ. Ἰ. Καρά, Ἰωάννης Μαῖστωρ ὁ Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχή του, Ἀθῆναι 1992, σσ. 30, 31).

Ἐχουμε λοιπὸν ἓνα μικτὸ σύστημα μουσικῆς γραφῆς, μελικὸ καὶ διαστηματικὸ, συμπληρωμένο μὲ ἤχους καὶ μαρτυρίες, μὲ μελικοὺς σχηματισμοὺς ποὺ παριστάνονται μὲ ἓνα μόνον σημάδι ἢ μὲ ἓναν ἢ δύο ὅρους μουσικοὺς στενογραφημένους.

Στὴ συνέχεια καὶ μέχρι τὸν ΙΒ' αἰ. ἀναπτύσσεται περισσότερο ἡ μουσικὴ γραφή καὶ πλουτίζεται μὲ νέα σημάδια (ὅπως π.χ. τὸ Ἴσον ἢ Ἴση κ.ἄ.) καὶ τὰ στενογραφικὰ μελικὰ σχήματα ἀποτυπώνονται καὶ μὲ φωνητικοὺς χαρακτήρες. Σ' αὐτὸ τὸ μουσικὸ σύστημα ἔγραψαν καὶ οἱ πρῶτοι ποὺ ἀνέπτυξαν τὸ εἶδος τῶν «παπαδικῶν» μελῶν, Ἀνανεώτης, Γλυκὺς καὶ Ἡθικός.

Ἀπὸ τὸν ΙΒ' αἰ. καὶ ὕστερα τὸ γραφικὸ μουσικὸ σύστημα εἶναι περισσότερο ἀνεπτυγμένο μὲ σχηματοποιημένες τίς μαρτυρίες τῶν ἤχων, μὲ σημάδια φωνητικὰ καὶ χειρονομικὰ μὲ σαφῆ ἐνέργεια, στενογραφικοῦ ὅμως χαρακτήρα. Τοῦτο οἱ σύγχρονοι τὸ ὀνόμασαν «νεόφωνον» καὶ τὸ προηγούμενο «παλαιόφωνον», οἱ νεώτεροι δὲ «γραφὴν τοῦ Κουκουζέλη», διότι, ὅπως φαίνεται, ὁ Κουκουζέλης ὑπῆρξε ὁ διαμορφωτὴς του.

Ὁ Κουκουζέλης, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, συνέθεσε καὶ τὸ διδακτικὸ γύμνασμα ποὺ ὀνομάστηκε στὴν προπαίδεια τῆς Παπαδικῆς «Μέγα Ἴσον». Σ' αὐτὸ περιλαμβάνονται σημάδια, θέσεις καὶ χειρονομίες καθὼς καὶ διάφοροι σχηματισμοὶ τῆς ἐκκλησιαστικῆς μελοποιίας.

Τοῦτο λοιπὸν τὸ μουσικὸ σύστημα, συμπληρωμένο μὲ περισσότε-
ρα χειρονομικὰ σημάδια, διὰ τῶν ὁποίων οἱ δομέστικοι τῶν χορῶν διε-
σαφηνίζαν τὴν ἐνέργεια καὶ τὴν μελωδικὴ κίνηση τῶν φωνητικῶν χα-
ρακτηῆρων καὶ τῶν χρονικῶν σημείων, ἐπεκράτησε μέχρι τὸν ΙΖ' αἰ.
Γράφει χαρακτηριστικὰ γιὰ τὶς χειρονομίες ὁ Κύριλλος Μαρμαρη-
νός (ΙΗ' αἰ.) στὸ ἔργο του *Εἰσαγωγή τῆς Μουσικῆς*: «Ἡ καθ' ἡμᾶς
ἐκείνη χειρονομία κίνησις ἦν χειρὸς σχηματοποιοῦσα τὸ μέλος». Δη-
λαδὴ ὁ εἰδικὸς χειρονόμος ἔδειχνε σχηματικὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους
μὲ κίνηση τοῦ χεριοῦ, ὅπως τὴν προσδιόριζαν οἱ φωνητικοὶ καὶ ἄλλοι
χαρακτῆρες. Μερικοί, ὅπως ἡ πεταστή, τὸ ὁμαλὸν κ.ἄ., ποὺ σήμε-
ρα τὰ ὀνομάζουμε ποιοτικὰ ἢ χειρονομικὰ σημάδια, συνεχίζουν νὰ
ἔχουν χειρονομία.

Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΖ' αἰ. ἀρχίζει νέα ἐποχὴ γιὰ τὴν μουσικὴ γρα-
φή, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴν προσπάθεια τῶν μουσικῶν καὶ πρω-
τοψαλτῶν «καλλωπισμοῦ» τῶν βυζαντινῶν μελῶν. Οἱ «καλλωπισμοὶ»
συνίσταντο κυρίως στὴ χρῆση ἀναλυτικότερης μουσικῆς γραφῆς γιὰ
τὸ μέλος τῶν «θέσεων» καὶ τῶν «ὑποστάσεων». Αὐτὴν τὴν ἐνέργεια
οἱ ἴδιοι τὴν ὀνόμαζαν ἐξήγησι. Ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν (Ἰπάτης),
Χρυσάφης ὁ Νέος, πρωτοψάλτης τῆς Μ. Ἐκκλησίας, καὶ ὁ Μπαλά-
σιος ἱερέας, μαθητὴς τοῦ Γερμανοῦ, μᾶς ἄφησαν συνθέσεις τῶν πα-
λαιῶν ἐξηγημένες ἢ καὶ δικές τους συλλογές στιχηρῶν καὶ εἰρμολο-
γικῶν μελῶν. Ἐπὶ μ' αὐτὸν τὸν τρόπο οἱ παλαιές συνθέσεις ἢ ἄλλες
μεταγενέστερες παραλλαγές τῶν παλαιῶν φθάνουν μέχρι τοῦ ΙΘ' αἰ.,
μέχρι δηλαδὴ τῆς καθιερώσεως τῆς σημερινῆς μουσικῆς γραφῆς.

Πρὶν ἀναφερθοῦμε στὴ σημερινὴ μουσικὴ γραφή, πρέπει νὰ ποῦμε
λίγα λόγια γιὰ τὶς λεγόμενες «θέσεις» τῆς παλαιᾶς μουσικῆς. «Θέ-
σις» λέγεται —κατὰ τὸν Μανουὴλ Χρυσάφη— «ἡ τῶν σημαδίων ἔνω-
σις ἣτις ἀποτελεῖ τὸ μέλος. Καθὼς γὰρ ἐν τῇ Γραμματικῇ τῶν εἰκο-
σι τεσσάρων στοιχείων ἡ ἔνωσις συλλαβηθεῖσα ἀποτελεῖ τὸν λόγον,
τὸν αὐτὸν τρόπον καὶ τὰ σημάδια τῶν φωνῶν ἐνούμενα ἐπιστημό-
νως ἐπιτελοῦσι τὸ μέλος». Εἶναι λοιπὸν οἱ «θέσεις» ἓνα μελωδικὸ
σχῆμα μὲ πλῆρες μουσικὸ νόημα, τὸ ὁποῖο συνήθως κινεῖται σὲ ἓνα
τετράχορδο ἢ πεντάχορδο.

Οἱ θέσεις ἐπαναλαμβάνονται στερεότυπα στὰ ἰδιόμελα τοῦ αὐτοῦ ἤχου, ἡ δὲ τοποθέτησή τους ἀπαιτεῖ ὁ μελοποιὸς νὰ γνωρίζει ἄριστα τὴν τέχνη τῆς μουσικῆς καὶ τῆς μελοποιίας. Πολλές «θέσεις» ἀποτελοῦν τὸ μέλος μιᾶς μεγάλης «ὑποστάσεως» ἢ χειρονομίας, δηλαδὴ ἐνὸς σημαδιοῦ τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς παρασημαντικῆς πού μὲ τὸ σχῆμα του δῆλωνε τὸ μέλος τῶν «θέσεων». Ἐπ' αὐτοῦ Γαβριὴλ ὁ ἱερομόναχος συμπληρώνει ὅτι «ταύτας διακρίνει καὶ θεωρεῖ ἡ χειρονομία», δηλαδὴ τίς θέσεις ἐρμήνευαν μελωδικὰ μὲ τὴ βοήθεια τῆς λεγόμενης χειρονομίας. Ἔτσι εἶναι δομημένο τὸ παλιὸ Στιχηράριο τὸ ὁποῖο «ἐκαλλώπισαν» Χρυσάφης ὁ Νέος καὶ ὁ Γερμανὸς Νέων Πατρῶν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε. Τοῦτο συντόμευσε Πέτρος ὁ Λαμπαδάριος καὶ ἔφθασε σὲ μᾶς μὲ τὴν νέα ἀναλυτικὴ μουσικὴ γραφή. Ὁ Ἰάκωβος ὁ πρωτοψάλτης ὅμως τὸ ἐρμήνευσε μὲ ἀργές «θέσεις» καὶ ἔφθασε καὶ αὐτὸ σὲ μᾶς μὲ τὴν νέα ἀναλυτικὴ μουσικὴ γραφή ὡς ἀργὸ «Δοξαστάριο τοῦ Ἰακώβου».

Οἱ «θέσεις» αὐτές, γράφει ὁ Χρῦσανθος στὸ Θεωρητικὸ του, διασφάλιζαν τὴν γνησιότητα καὶ τὴν ἀδιάκοπη συνέχεια τοῦ βυζαντινοῦ μέλους. «Ἐπειδὴ (γράφει) εἰς τὸ παλαιὸν στιχηρarikὸν μέλος ἕως τώρα ξένα μέλη δὲν παρεισήχθησαν, καὶ ἅς μὴ γέννη αὐτός (δηλ. ὁ νέος μελοποιός) ἀρχηγὸς τῆς κιβδηλώσεως».

Καὶ γιὰ κάθε νέο μελοποιὸ λέγεται πὼς ὅταν ἀκολουθεῖ τίς παλιές «θέσεις», «τότε δύναται νὰ ἐλπίζῃ ὅτι συντάττει καὶ αὐτὸς μελωδίας ἀπὸ θέσεις ἐκκλησιαστικὰς καὶ πατροπαραδότους».

Τὸ 1814-15, ὅπως εἶναι γνωστό, ἡ μουσικὴ γραφή ἀπλοποιήθηκε καὶ κατέστη πλέον ἀναλυτικὴ ἀπὸ τοὺς Χρῦσανθο ἐπίσκοπο Δυρραχίου, Γρηγόριο Πρωτοψάλτη τῆς Μ.Τ.Χ.Ε. καὶ Χουρμούζιο τὸν Χαρτοφύλακα. Ἡ μεταρρύθμιση ἐγκρίθηκε καὶ ἐπικυρώθηκε ἀπὸ τὸν πατριάρχη Κύριλλο τὸν ΣΤ' τὸ 1818 καὶ ἔκτοτε ἀποτελεῖ τὴν ἐπίσημη παρασημαντικὴ τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Πρέπει ὅμως νὰ τονίσουμε ἐδῶ ὅτι παρέμεινε κατὰ ἓνα ποσοστὸ στενογραφικὴ, ἀφοῦ ἀρκετὰ σημάδια (κυρίως τὰ λεγόμενα ποιοτικά), ὑποδηλώνουν μελωδικὰ ποιήματα, τσακίσματα καὶ λυγίσματα τῆς φωνῆς. Τοῦτο εἶναι καὶ μία ἀπὸ τίς μεγαλύτερες διαφορές ἀπὸ τὸ δυτικὸ πεντάγραμμα.

Ἡ Βυζαντινὴ Ἐκκλησιαστικὴ Μουσικὴ, συνυφασμένη μὲ τὴν Ὑμνογραφίαν, καὶ ἀπαραίτητο ἐπομένως στοιχεῖο τῆς ὀρθοδόξου λειτουργικῆς πράξεως, εἶναι καθαρῶς ἑλληνικὸ δημιούργημα καὶ διακρίνεται γιὰ τὸν μελικὸ τῆς πλοῦτο, γιὰ τὸ πλῆθος τῶν μελικῶν τῆς ποικιλιμάτων, ὅπως φανερῶνουν καὶ τὰ ὀνόματα πολλῶν ἀπὸ τὰ φωνητικὰ καὶ χειρονομικά τῆς σημάδια, γιὰ τὴν ποικιλίαν τῶν μουσικῶν τῆς διαστημάτων κατὰ ἤχους καὶ γένη καὶ χροές καὶ γιὰ τὸ βασικὸ τῆς μουσικὸ ὑπόβαθρο (ἰσοκράτημα).

Συνεχῶς ἀνελίσσόμενη μὲ βάση τις παλαιές συνθέσεις καὶ βελτιούμενη κατὰ τὴν σύνθεση καὶ τὴν μουσικὴ γραφὴν, ζῶσα καὶ ἐνεργὸς διὰ τῆς ἀδιακόπου λειτουργικῆς πράξεως, εἶναι, κατὰ τὸν Διδάσκαλο τῆς Πατριαρχικῆς Σχολῆς τοῦ 1815 Χρῦσανθο, «καὶ νέα καὶ παλαιά». Εἶναι ἡ αἰωνόβιος μουσικὴ παράδοση τῶν Ὁρθοδόξων Ἑλλήνων.

Β') Ὁ δεῦτερος κλάδος τῆς ἐθνικῆς μας παραδοσιακῆς μουσικῆς περιλαμβάνει τὰ δημοτικὰ μας τραγούδια, λαϊκὰ δημιουργήματα, στὰ ὁποῖα ἐμπεριέχονται καὶ λειτουργοῦν ἁρμονικὰ ὁ ποιητικὸς λόγος, ἡ μελωδία καὶ στὰ χορευτικὰ ἡ ὄρχηση, διαρθρωμένα στὸν προσωδιακὸ μελικὸ ρυθμὸ. Σ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα περιλαμβάνονται καὶ πολλὰ ἄλλα, ὅπως φιλολογικά, μουσικά, γεωγραφικά καὶ ἱστορικά, γλωσσικά κλπ., πού τὸ καθένα ξεχωριστὰ ἀποτελεῖ καὶ μιὰ μεγάλη ἐνότητα.

Στὰ δημοτικὰ τραγούδια διασώζεται καὶ συνεχίζεται ἡ ἑλληνικὴ πνευματικὴ παράδοση, κατὰ τὴν ὁποία ποιητῆς καὶ μελοποιὸς εἶναι ὁ ἴδιος, ὅπως π.χ. ὁ αἰοδὸς τῆς ἀρχαιότητος, ὁ δραματικὸς ποιητῆς πού κάποτε ἦταν καὶ χορευτῆς καὶ χοροδιδάσκαλος, ἢ, ὅπως ἀργότερα, ὁ βυζαντινὸς μελωδός.

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια ἀδόμενα, ὅπως θὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρίαν νὰ παρατηρήσουμε στὰ μαθήματα, διασώζουν τὸ πλεῖστον τοῦ ρυθμικοῦ συστήματος τῶν ἀρχαίων, τὸ ὁποῖο ἔχει ἄμεση σχέση μὲ τὴν ὄρχηση.

Κείμενα δημοτικῶν τραγουδιῶν μὲ τὴ σημερινὴ γλῶσσα καὶ μορφή ἔχουμε ἀπὸ τὸν Θ' αἰ. καὶ εἶναι τὰ Ἀκριτικά μας δημοτικὰ τραγούδια, τὰ ὁποῖα ξεκίνησαν ἀπὸ τὶς ἀνατολικὰς ἐπαρχίες τοῦ βυζαντι-

νοῦ κράτους καὶ διαδόθηκαν σ' ὁλόκληρο τὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ὅπου καὶ κατὰ τόπους προσαρμόστηκαν στὰ διάφορα τοπικὰ μουσικὰ καὶ γλωσσικὰ ἰδιώματα (βλ. Κων. Ἱ. Μάρκου, *Ἀκριτικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια*, σέ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ σημειογραφία, Ἀθήναι 1995). Παράλληλα μὲ τὰ Ἀκριτικὰ ὑπάρχουν καὶ οἱ Παραλογές, διηγηματικὰ ἄσματα, τῶν ὁποίων οἱ ὑποθέσεις στηρίζονται ἐπὶ λαϊκῶν παραδόσεων τραγικοῦ κυρίως περιεχομένου, ὅπως π.χ. εἶναι τοῦ γεφυριοῦ τῆς Ἄρτας, τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ κ.ἄ. Τὰ ἄσματα αὐτὰ εἶναι μακροσκελῆ, ὅπως καὶ τὰ περισσότερα τῶν Ἀκριτικῶν. (Βλ. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου. *Τὸ Δημοτικὸ Τραγούδι*, συναγωγὴ μελετῶν, Ἀθήνα 1978, σ. 64).

Μαρτυρίες ὅμως γιὰ τὴν ὑπαρξὴ δημωδῶν ἀσμάτων ἔχουμε ἤδη ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες, ὅπως προκύπτει, μεταξὺ τῶν ἄλλων, καὶ ἀπὸ χωρίο τῆς ὁμιλίας στὸν ΜΑ΄ Ψαλμὸ Ἰωάννου τοῦ Χρυσοστόμου. Ὁ Χρυσόστομος ἄσκησε σκληρὴ κριτικὴ σὲ μερίδα δημοτικῶν ἀσμάτων ἀσέμνου ἢ παγανιστικοῦ περιεχομένου ἢ στὰ ἄσματα τῶν μίμων, τὰ ὁποῖα, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, σατίριζαν καὶ τίς ἐκκλησιαστικὰς τελετές. Ὑπῆρξε μάλιστα καὶ ἀπαγόρευση αὐτῶν τῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τὴν ἐν Τρούλλῳ ΣΤ' Οἰκουμενικὴ Σύνοδο (691).

Παρὰ ταῦτα, ἓναν αἰῶνα μετὰ, στὰ Πρακτικὰ τῆς Ζ' Οἰκουμενικῆς Συνόδου, ἀναφέρεται ὅτι καὶ σὲ μοναστήρια, τὰ ὁποῖα βεβήλωνε ἡ εἰκονομαχία, ἐξακολουθοῦσαν νὰ ἀκούγονται τραγούδια αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Ἔτσι ἡ παλαιὰ τραγικὴ μουσικὴ ἐξακολουθοῦσε μὲ τὴ μορφή τοῦ παντομίμου νὰ τέρπει τὰ πλήθη, καθ' ὃν χρόνον ἔχουμε τίς πρώτες πληροφορίες γιὰ τὴν ὑπαρξὴ Ἀκριτικῶν ἀσμάτων (βλ. Στίλπωνος Π. Κυριακίδου, ἐνθ' ἄνωτ., σ. 186). Ἀργότερα ὅμως, ὅπως ἐξάγεται ἀπὸ τίς ἐρμηνεῖες τοῦ Βαλσαμῶνος καὶ τοῦ Ζωναρᾶ στοὺς ἐκκλησιαστικούς κανόνες, δὲν ἦσαν ἄγνωστοι οἱ ἐπὶ τῆς σκηνῆς μίμοι. Ἀναγνωρίζονται ὅμως ὡς ἀπαραίτητα στοιχεῖα τοῦ γάμου καὶ αὐτοὶ ποὺ τραγουδοῦσαν (οἱ θυμελικοί) αὐτὰ τὰ τραγούδια μὲ μουσικὰ ὄργανα ἀπαλλάσσονται τῆς ἀτιμίας καὶ «καθίστανται εἰς ἐντίμους» (Κανὼν τῆς ἐν Καρθαγένῃ Συνόδου ΜΕ', Ράλλη-Ποτλῆ, Γ' 415).

Ἔτσι πολλὰ τραγούδια αὐτῆς τῆς κατηγορίας ἔγιναν καὶ τραγούδια τοῦ γάμου. Φαίνεται ἀκόμη ἀπὸ σχετικὸ χωρίο Γρηγορίου τοῦ Θεολόγου, κατὰ τὸ ὁποῖο «εἰ δὴ ὀρχήσασθαι ὡς πανηγυριστῆς καὶ φιλέορτος ὀρχησθαι μὲν, ἀλλὰ μὴ τὴν τῆς Ἡρωδιάδος ὀρχησιν τῆς ἀσχήμονος», ὅτι οἱ Πατέρες δέχονταν τοὺς ἐθνικοὺς μας χοροὺς καὶ ἐπομένως καὶ τὰ τραγούδια, διότι ἐδῶ ὁ Γρηγόριος ἀποτρέπει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ ἀνατολικοὺς χοροὺς ποὺ ἔχουν ἄσεμνες κινήσεις.

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια μεταφέρονται προφορικὰ ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ. Συλλογές δημοτικῶν τραγουδιῶν κατὰ τὴν βυζαντινὴ καὶ μεταβυζαντινὴ ἐποχὴ δὲν ἔχουμε. Στίχους ὅμως, κυρίως δεκαπεντασυλλάβους, μποροῦμε νὰ συναντήσουμε σὲ διάφορα συγγράμματα βυζαντινῶν λογίων καὶ συγγραφέων. Χρῆση τοῦ δεκαπεντασυλλάβου ἔκαμαν καὶ οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ποιητές (βλ. Γρηγ. Στάθης, *Ἡ Δεκαπεντασύλλαβος Ὑμνογραφία ἐν τῇ Βυζαντινῇ Μελοποιίᾳ*, Ἀθήναι 1977). Γιὰ πρώτη φορὰ βρέθηκε συλλογὴ δεκατριῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, σὲ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ἰβήρων ποὺ ἀνακάλυψε ὁ Σπυρ. Λάμπρος, τὸ 1880. Ἄλλα τρία σὲ χειρόγραφο τῆς Μονῆς Ἐηροποτάμου ἀνακάλυψε ὁ Γρηγ. Στάθης, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ ἓνα, ἄγνωστο μέχρι τότε, εἶναι γραμμένο στὴν παλαιοβυζαντινὴ παρασημαντικὴ. Ἔχουν καταγραφῇ στὰ μέσα τοῦ ΙΖ' αἰ. (βλ. Δέσποινας Β. Μαζαράκη, *Μουσικὴ Ἑρμηνεία Δημοτικῶν Τραγουδιῶν ἀπὸ Ἀγιορείτικα χειρόγραφα*, Ἀθήνα 1992).

Μετὰ τὸ 1810, ἀρκετοί, κυρίως ξένοι, Γερμανοὶ καὶ Γάλλοι, ἄρχισαν νὰ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ὡς πρώτη σοβαρὴ προσπάθεια θεωρεῖται μιὰ χειρόγραφη συλλογὴ ἀπὸ πενήντα δημοτικὰ τραγούδια τοῦ Γερμανοῦ Verner Haxthausen. Τὴ συλλογὴ αὐτὴ μάλιστα τὴν παρουσίασε στὸν Γκαίτε, ὁ ὁποῖος ἔδειξε μεγάλο ἐνδιαφέρον.

Ἡ σπουδαιότερη ὅμως συλλογὴ αὐτῆς τῆς ἐποχῆς εἶναι ἡ συλλογὴ *Τὰ Ἑλληνικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια* τοῦ Γάλλου ποιητῆ καὶ λογίου Κλαυδίου Καρόλου Φωριέλ (1772-1844), ποὺ ἐξεδόθη στὸ Παρίσι τὸ 1824. Κατὰ τὴν ἐν λόγω ἐποχὴ ἀναφέρονται πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση καὶ ἄλλες προσπάθειες ἐλλήνων καὶ ξένων. Κατόπιν ἔχουμε

ἄρκετὲς καὶ ἀξιόλογες συλλογὲς δημοτικῶν τραγουδιῶν Ἑλλήνων λογίων, οἱ ὁποῖες σὺν τῷ χρόνῳ καὶ μέχρι σήμερα συμπληρώνονται καὶ μὲ τοπικὲς κατὰ περιοχὴν.

Ἀπὸ τὸ 1880 καὶ μὲ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Ἀντ. Σιγάλα συλλογῆς μὲ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ, ὑπὸ τὸν τίτλο Συλλογὴ Ἐθνικῶν Ἀσμάτων, προστίθενται καὶ μουσικὲς.

Τὰ δημοτικά μας τραγούδια παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία καὶ διαφορὲς ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, πού ὀφείλονται σὲ γεωγραφικούς, ιστορικούς, ἔθιμικούς καὶ ἄλλους λόγους. Ἔτσι ἔχουμε τραγούδια νησιώτικα, ἡπειρώτικα, κρητικὰ κλπ. μὲ κοινὲς ὅμως ρίζες, κοινὸ μουσικὸ ὑπόβαθρο καὶ κοινὴ πορεία. Γενικὸ τους γνώρισμα εἶναι ἡ πολυηχία καὶ ἡ κατὰ γένη καὶ ποικιλίες γενῶν κατὰτάξή τους σὲ ἤχους καὶ δρόμους μουσικούς, ἥτοι σὲ ἤχους ὀκτῶ καὶ στοὺς κλάδους αὐτῶν. Ὅλα αὐτὰ φυσικὰ δὲν μπορεῖ νὰ ὑπαχθοῦν στοὺς δύο τρόπους τῆς συγκερασμένης κλίμακας (μινόρε καὶ ματζόρε) τῆς εὐρωπαϊκῆς μουσικῆς.

Συγχρόνως ἡ δημοτικὴ μας μουσικὴ παράδοση διαθέτει καὶ ἓναν πλοῦτο ὀργανικῶν μελωδιῶν πολὺ σπουδαίων ἀπὸ καλλιτεχνικῆς πλευρᾶς, ὅπως ἦσαν καὶ οἱ ἀρχαῖοι αὐλωδικοὶ ὕμνοι.

Ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ παράδοση παρουσιάζει ἀδιάκοπη συνέχεια μέσα στοὺς αἰῶνες τῆς ἐθνικῆς μας ζωῆς, ὅπως καὶ ἡ γλῶσσα μας. Εἶναι πολιτιστικὸ γεγονός καὶ τέχνη μὲ συνέχεια. Ἐξελίσσεται, ἀλλὰ εἶναι πάντα ἡ ἴδια.

Ὁμοιότητες καὶ διαφορὲς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ δημοτικῶν ἀσμάτων.

Α') Ὁμοιότητες

1. Στὰ ἐκκλησιαστικὰ ᾠσματα, ὅσον ἀφορᾷ στὴν ἐξωτερικὴ τους μορφή, ἔχουμε μέλος λογῶδες, εἰρμολογικὸ σύντομο καὶ ἀργό, στιχαραρικὸ καὶ ἀργό.

Ἀντιστοίχως στὰ δημοτικὰ τραγούδια ἔχουμε: τίς ρίμες, τὰ σύντομα χορευτικὰ ἢ μὴ τραγούδια, τὰ ἀργὰ δρομικὰ (πατηνάδες) ἢ

ἔρρυθμα καθιστικά καὶ τὰ ἀργά, τὰ ἐλεύθερα χρόνου καθιστικά ἢ τῆς τάβλας. Ἐδῶ ἐνδιαφέρον παρουσιάζουν κάποια χορευτικά πού κατὰ παράδοση ἄδονται σὲ ἀργότερο χρόνο ὡς δρομικά κυρίως. Γίνεται δηλαδή διπλασιασμός κάποιων ρυθμικῶν ποδῶν καὶ πλατυασμός τοῦ μέλους.

Συμβαίνει δηλαδή καὶ ἐδῶ περίπου ὅ,τι καὶ στὸν Εἰρμό καὶ τὴν Καταβασία τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς.

2. Καὶ οἱ δύο κλάδοι τῆς παραδοσιακῆς μας μουσικῆς ἔχουν χαρακτηριστὰ μελωδικό, μονοφωνικό καὶ ὄχι πολυφωνικό, μὲ ἐξαιρέση τὰ λεγόμενα πολυφωνικά τραγούδια τῆς Βορείου Ἡπείρου (καὶ τμήματος τῆς Νοτίου), τὰ ὁποῖα ὅμως παρουσιάζουν μιὰ ιδιότυπη πολυφωνία πού δὲν ἔχει σχέση μὲ αὐτὴν τῆς δυτικῆς μουσικῆς.

3. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ ἡ δημοτικὴ μουσικὴ ἐντάσσονται στὸ ἴδιο μουσικὸ σύστημα, ὅπως αὐτὸ ἀναπτύχθηκε καὶ καθιερώθηκε ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς. Στὸ σύστημα δηλαδή τῆς βυζαντινῆς ὀκτωηχίας μὲ τοὺς παρεισαγόμενους κλαδικοὺς ἤχους, οἱ ὁποῖοι περισσότερο ἀπαντῶνται στὴ δημοτικὴ μας ἄσματικὴ παράδοση.

4. Ἡ χρῆση ἐνηχημάτων ἢ ἡ παρεμβολὴ συλλαβῶν νε, να, νο κλπ., ἀναγκαίων ἐνίοτε στὰ τραγούδια γιὰ τὴ συμπλήρωση τῶν ρυθμικῶν ποδῶν τους, συναντᾶται ἐπίσης καὶ στὰ βυζαντινὰ μέλη.

5. Μελικὲς ὁμοιότητες μεταξὺ βυζαντινῶν καὶ δημοδῶν μελῶν ἀνευρίσκουμε ἀρκετές. Οἱ περισσότερες ἀνιχνεύονται σὲ θρακιώτικα, κωνσταντινουπολίτικα καὶ μικρασιατικὰ τραγούδια. Ὅσο ἀπομακρυνόμαστε ἀπὸ τὶς περιοχὲς αὐτές, οἱ μελικὲς ὁμοιότητες μειώνονται καὶ σὲ πολὺ μακρινές δὲν ὑπάρχουν καθόλου. Ἐλάχιστες φορές παρατηροῦμε τὸ φαινόμενο τῆς τελείας μιμήσεως ἐκκλησιαστικῶν μελῶν, ἰδίως τῶν ἐξαποστειλαρίων, ἀπὸ ἄσματα που ἄδονται κατὰ τὴν περίοδο τῆς Μεγ. Τεσσατρακοστῆς, ὅπως εἶναι π.χ. τὸ κυκλαδίτικο «Ἀνθρωπε ποῖος εἶσαι σύ», κατὰ τὸ «Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν».

Ἐξετάζοντας κανεῖς τὸν παραδοσιακό μας μουσικὸ πλοῦτο, προσπάθεια δύσκολη ἀλλὰ καὶ ἐνδιαφέρουσα, θὰ ἀνιχνεύσει πλῆθος με-

λικῶν σχημάτων κοινῶν καὶ στοὺς δύο κλάδους τῆς ἐθνικῆς μας μουσικῆς. Αὐτὰ ἀποτελοῦν ἓνα σταθερὸ μουσικὸ ὕλικὸ πὺ προσδιορίζει τὸν βαθμὸ συγγένειας.

6. Τὰ ἰσοκρατήματα ἀπαντῶνται καὶ στὴ δημοτικὴ μουσική, ἥτοι στὰ πολυφωνικά τῆς Ἡπείρου, σὲ ἀρκετὲς ὀργανικὲς μελωδίες, στὰ ἀργά, τῶν ὁποίων τὸ ὀργανικὸ παίξιμο συνοδεύεται καὶ ἀπὸ συνεχές, ἀπὸ τὸ λαοῦτο συνήθως, ἰσοκράτημα, τὸ ὁποῖο μάλιστα ἀνάλογα μὲ τίς μεταπτώσεις τῆς μελωδίας ἀλλάζει βάση. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ γκαίντα ἔχει δύο αὐλοὺς, ὁ μακρύτερος, πὺ εἶναι καὶ χωρὶς ὀπές, κρατᾷ τὸ ἴσο στὸ τραγούδι.

Β'. Διαφορές

Οἱ διαφορὲς μεταξὺ δημοδῶν καὶ βυζαντινῶν ἀσμάτων εἶναι πολὺ περισσότερες τῶν ὁμοιοτήτων.

1. Ἡ πλέον ἐμφανὴς διαφορὰ εἶναι ἡ ὀργανοχρησία, ἡ ὁποία λείπει παντελῶς ἀπὸ τῆς βυζαντινῆ ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ βυζαντινὴ μουσικὴ δὲν ἔχει ὀργανικὴ παράδοση καὶ ἐπομένως οὔτε ὀργανικὴ ἀνάπτυξη «έτεροφωνία», οὔτε μουσικὲς εἰσαγωγές καὶ μουσικὲς ἀνταποκρίσεις, οὔτε συγκεκριμένα ὄργανα. Γι' αὐτὸ οἱ ἀπόπειρες εἰσαγωγῆς ὀργάνων στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ εἶναι ἀποτυχημένες. Τὸ ὀργανικὸ ἀποτέλεσμα ἀδικεῖ τὸ φωνητικὸ βυζαντινὸ μέλος, διότι τοῦ ἀφαιρεῖ τὴν κατάνυξη καὶ τὸ κάνει καταθλιπτικόν.

2. Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἀκολουθεῖ ὡς πρὸς τὸν ρυθμὸ τὴν τονικὴ ρυθμοποιία καὶ σὲ ἐλάχιστες περιπτώσεις τὴν προσωδιακὴ πὺ ἀκολουθοῦν τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἡ ὁποία εἶναι συνυφασμένη καὶ μὲ τὴν ὄρχηση.

3. Στὰ τραγούδια συναντᾶμε συχνὰ καὶ τὸ φαινόμενο τῆς διηχίας καὶ διρρυθμίας στὶς μουσικὲς τοὺς στροφές.

4. Τὸ μέλος τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν εἶναι στροφικόν. Ἀποτελεῖται δηλαδὴ ἀπὸ συμμετρικὲς μουσικὲς φράσεις πὺ ἀντιστοιχοῦν σὲ ἡμιστίχια τοῦ κειμένου μὲ παρεμβολὴ πολλὰς φορὲς τσακισμάτων καὶ γυρισμάτων.

5. Ἐκεῖ ὅμως πὺ παρατηροῦνται οἱ μεγαλύτερες διαφορὲς εἶναι

τὸ ὕφος. Στὸ ὕφος ἐμφανίζεται μεγάλη ποικιλία, κατὰ τόπους, στὰ δημοτικά τραγούδια καὶ μικρότερη στὴ βυζαντινὴ μουσική.

Τὸ ὕφος, ὅπως ἔλεγαν οἱ παλαιοὶ ψάλτες, δὲν καταγράφεται, ἀλλὰ ἀποκτᾶται. Ἀναρωτιέται κανεῖς, ὅσα μουσικά καὶ καλλιτεχνικά προσόντα καὶ ἂν διαθέτει, ἂν μπορεῖ νὰ ἀποδώσει στὴν ἐντέλεια τὶς φωνητικές μουσικὲς ἰδιαιτερότητες τῶν τραγουδιῶν τῶν διαφόρων περιοχῶν, ἐκτὸς ἂν εἶναι ἐντόπιος. Ἄν διατείνονται κάποιοι ὅτι τὸ ἐπιτυγχάνουν, ἄς ἐρωτήσουν ἐπ' αὐτοῦ τοῦ ἐκασταχοῦ ἐντοπίους.

6. Τέλος, ἡ γλῶσσα εἶναι μία ἀπὸ τὶς σημαντικότερες διαφορὲς δημοτικῶν καὶ βυζαντινῶν ἀσμάτων.

Ἡ γλῶσσα τῶν τραγουδιῶν εἶναι μὲν ἡ νεοελληνική, ἀλλὰ ἐπιμερισμένη στὰ κατὰ τόπους γλωσσικά ἰδιώματα καὶ τὸ ἰδιαίτερο ὕφος προφορᾶς. Εἶναι οἱ λεγόμενες ντοπιολαλιὲς ποὺ πλέκονται μὲ τὶς ἐντόπιες μελωδίες καὶ ἔτσι συγκροτοῦνται τὰ τοπικά τραγούδια. Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι τὸ ὕφος καὶ τὸ ἦθος τῆς μελωδίας, ὁ στίχος, ἡ ὀργανοχρησία, ποὺ λείπει παντελῶς ἀπὸ τὸ βυζαντινὸ ἄσμα, ἡ ἰδιαίτερη τεχνοτροπία, ἡ γλῶσσα καὶ ὁ σκοπὸς ποὺ ὑπηρετεῖ καθένας ἀπὸ τοὺς δύο κλάδους τῆς μουσικῆς παραδόσεως εἶναι οἱ κυριώτερες διαφορὲς. Εἶναι ὅμως καὶ οἱ δύο πνευματικά καὶ καλλιτεχνικά δημιουργήματα τοῦ ἰδίου λαοῦ. Γι' αὐτὸ πρέπει ἡ μελέτη καὶ ἡ σπουδὴ νὰ περιλαμβάνει καὶ τοὺς δύο μουσικοὺς κλάδους καὶ νὰ συνδιδάσκονται στὰ διάφορα μουσικά σχολεῖα καὶ ἰδρύματα.

Σ' αὐτὸ πιστεύουμε θὰ βοηθήσει τὰ μέγιστα ἡ παροῦσα πρωτότυπη ἐργασία μας.

Τελειώνοντας, θέλω νὰ εὐχαριστήσω τὸν κ. Κωνσταντῖνο Ἰ. Δάλλκο, φιλόλογο Λυκειάρχη, συγγραφέα καὶ ἱεροψάλτη, γνήσιο φίλο ἀπὸ τὰ γυμνασιακά μας χρόνια, ποὺ ἀνέλαβε πρόθυμα τὴν διόρθωση τῶν δοκιμῶν (μουσικῶν καὶ μὴ κειμένων). Ἡ βοήθειά του ὑπῆρξε πολὺτιμη.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Ι. ΜΑΡΚΟΣ

Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Για τὴ διδασκαλία τῆς μουσικῆς, ὅπως καὶ γιὰ κάθε μάθημα, πέραν τῶν ἐπιστημονικῶν γνώσεων καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν δεξιοτήτων τοῦ δασκάλου, ἀπαιτεῖται ἡ γνώση καὶ ἐφαρμογὴ σωστῶν παιδαγωγικῶν μεθόδων καὶ δοκιμασμένων ἀρχῶν μάθησης, ὅπως π.χ. εἶναι ἡ ἀρχὴ τῆς ἐποπτείας, τῆς αὐτενεργείας, τῆς ἀτομικότητας κ.ἄ. Μὲ βάση λοιπὸν αὐτὰ πρέπει κατὰ τὴ διεξαγωγὴ τῆς διδασκαλίας τῆς μουσικῆς νὰ ἀκολουθῇται ἡ ἐξῆς σειρά:

α') Γίνεται ἀπλὴ πεζὴ ἀνάγνωση τῶν χαρακτήρων, μὲ τὴ βοήθεια βέβαια τῶν φθόγγων, μὲ σκοπὸ νὰ ἐπισημανθοῦν καὶ νὰ διευκρινισθοῦν πιθανές δυσκολίες. Ἡ ἀνάγνωση γίνεται πρῶτα ἀπ' τὸν δάσκαλο, ἐνῶ οἱ μαθητὲς παρακολουθοῦν μὲ προσοχὴ τὸ κείμενο, καὶ κατόπιν ἐν χορῶ ἀπὸ ὅλους μαζί.

β') Γίνεται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ρυθμικὴ ἀνάγνωση τοῦ μουσικοῦ μαθήματος, μὲ σκοπὸ νὰ ἐμπεδωθῇ ἡ λειτουργία τῶν χρονικῶν διαρκειῶν τῶν φθόγγων στὰ πλαίσια τοῦ ρυθμοῦ. Ἡ ἀνάγνωση αὕτῃ πρέπει νὰ γίνεται πρῶτα σὲ ἀργὸ ρυθμὸ καὶ ἔπειτα σὲ συντομότερο, ὥστε οἱ μαθητὲς νὰ ἀντιληφθοῦν καὶ τὴ λειτουργία τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς. Τὰ δύο αὐτὰ στάδια ἀπὸ κάποιο σημεῖο καὶ μετέπειτα μπορεῖ, κατὰ τὴν κρίση τοῦ δασκάλου, νὰ παραλειφθοῦν.

γ') Ἀκολουθεῖ ἡ μουσικὴ ἀπαγγελία τῶν χαρακτήρων, μὲ τὴ βοήθεια βέβαια τῶν φθόγγων, ἡ ὁποία καλεῖται κατὰ παραλλαγὴν ἀπαγγελία ἢ ἀπλῶς παραλλαγή. Ἐδῶ ὁ δάσκαλος ἀπαγγέλλει ὑποδειγματικὰ τὴν ἄσκηση μία, δύο ἢ καὶ περισσότερες φορές. Ἀπὸ τὴ δεύτερη φορὰ τὸν ἀκολουθοῦν καὶ οἱ μαθητὲς μὲ χαμηλὴ φωνή. Κατόπιν ἀπαγγέλλουν καὶ οἱ μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου ὅλοι μαζί, ὕστερα καθ' ὁμάδας καὶ στὴ συνέχεια καθέννας ξεχωριστά. Αὐτὸ ἐπαναλαμβάνεται ἀκολούθως καὶ χωρὶς τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου.

δ') Ἡ αὕτῃ ἀκριβῶς σειρά ἀκολουθεῖται κατόπιν καὶ κατὰ τὴν

ἐκμάθηση τοῦ ὕμνου (ἢ τοῦ τραγουδιοῦ) μὲ τὰ σχετικὰ ποικίλματα, ἐπεὶ κατὰ τὴν παραλλαγή δὲν εἶναι εὐκολο νὰ ἐκτελεστοῦν ὅλα*. Ἄν χρησιμοποιηθῇ ὄργανο, αὐτὸ πρέπει νὰ εἶναι ἔγχορδο χωρὶς δεσμούς (χωρὶς τάστα).

ε') Τέλος, ὅταν κρίνεται ἀπαραίτητο, δίδονται καὶ ἀσκήσεις μὲ σκοπὸ τῶν ἐμπέδωση τῶν διδασθέντων. Ἡ λύση καὶ ἐκμάθηση τῶν ἀσκήσεων πρέπει νὰ γίνεται στὴν τάξη, ὥστε ἄμεσα νὰ διαπιστώνονται τὰ λάθη καὶ οἱ τυχόν ἀδυναμίες καὶ νὰ ἐπιλύονται μὲ τὴ συμμετοχὴ τῶν μαθητῶν. Γιὰ τὸ σπῖτι πρὸς μελέτη πρέπει νὰ δίδεται ὕλη ποὺ ἔχει διδασθῇ καὶ ὄχι ἄγνωστη.

* * *

Γιὰ οἰκονομία χρόνου κυρίως, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἄλλους λόγους, μπορεῖ ὁ δάσκαλος νὰ ξεκινήσει στὴν ἀρχὴ ὡς ἀκολουθῶς:

α') Νὰ διδάξει τὴν διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη καὶ τὸν δίσσημο ρυθμό.

β') Νὰ χρησιμοποιήσῃ τοὺς τρεῖς φωνητικούς χαρακτήρες Ἰσον, Ὀλίγον καὶ Ἀπόστροφο καὶ νὰ ἀρχίσῃ ἀμέσως τὶς ἀσκήσεις προχωρώντας βαθμῆδόν μὲ τὶς πιὸ ἀναγκαῖες, ἕως ὅτου φθάσῃ στὰ μουσικὰ κείμενα. Τὶς υπόλοιπες, μαζὶ μὲ κάποια θεωρητικὰ θέματα, μπορεῖ νὰ τὶς διδάξῃ παράλληλα μὲ τὰ μουσικὰ κείμενα.

Ἔτσι καὶ ὁ χρόνος εἰσαγωγῆς στὰ μουσικὰ κείμενα τῶν βυζαντινῶν ὕμνων καὶ τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν συντομεύεται, ἀλλὰ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον, καὶ κυρίως αὐτό, τῶν μαθητῶν παραμένει ζωηρὸ καὶ ἀμείωτο γιὰ τὴν ἐκμάθηση τῆς μουσικῆς μας.

* Παραλλαγή μὲ πολλὰ μελωδικὰ ποικίλματα φαίνεται ὅτι ἀκολουθοῦσαν παλαιὰ πολλοὶ Κωνσταντινουπολίτες ψάλτες, γεγονός γιὰ τὸ ὁποῖο διαμαρτύρεται ὁ Κ. Ψάχος μὲ σχετικὸ τοῦ ἄρθρου στὴ *Φόρμιγγα*. Αὐτοῦ τοῦ εἶδους παραλλαγή ὑπάρχει καὶ ἀπὸ τὸν αἰμίμηστο Θρασύβουλο Στανίτσα σὲ δίσκο τοῦ Ἰδρύματος Βυζαντινῆς Μουσικολογίας.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΜΕΝΑ (Εισαγωγικές πληροφορίες – Ἡ διδασκαλία τῆς Μουσικῆς)	5
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	23

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΑΣΚΗΣΕΙΣ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

Κεφάλαιο Πρῶτο

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ – ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

1. Μουσικοί φθόγγοι	29
2. Μουσική κλίμακα	30
3. Διαστήματα – Τόνοι	32
4. Μαρτυρίες τῶν φθόγγων	34
5. Ἐκταση τῆς μουσικῆς κλίμακας. Τόποι φωνῆς	36

Κεφάλαιο Δεύτερο

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

1. Ποσοτικοὶ ἢ φωνητικοὶ χαρακτήρες	38
2. Χρόνος. Χρονικὴ διάρκεια τῶν φθόγγων καὶ τῶν φωνητικῶν (ποσοτικῶν χαρακτήρων)	40
3. Χρῆση τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων (Μουσικὴ ἀνάγνωση)	42
4. Χρονικοὶ χαρακτήρες ποὺ αὐξάνουν τὸν χρόνο	46
5. Τὰ σχήματα τοῦ 3/σῆμου καὶ 4/σῆμου ρυθμοῦ	49
6. Παύσεις καὶ σιωπές	56
7. Συνθέσεις καὶ πλοκές τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων:	
I. Ὑπερβατές ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	58
II. Πλοκές φωνητικῶν χαρακτήρων	68
III. Σώματα καὶ πνεύματα	73

8. Γενικός Πίνακας συνθέσεων ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων.....	76
9. Κλασματικοὶ χρονικοὶ χαρακτῆρες:	
I. Χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν τὸν χρόνο.....	77
II. Χρονικοὶ χαρακτῆρες ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο	90
III. Παρεστιγμένοι χρονικοὶ χαρακτῆρες	93
IV. Κλασματικὲς παύσεις ἢ σιωπές	99
10. Ὑφέςεις – Διέσεις – Μελωδικὲς ἑλξεις	103
11. Οἱ ποιοτικοὶ χαρακτῆρες	106
12. Μουσικὰ γένη καὶ φθορές	128
13. Χρόες	130

Κεφάλαιο Τρίτο

Οἱ Ἦχοι

1. Ἦχοι Διατονικοί:	
α'. Ἦχος πλάγιος τοῦ Τετάρτου	136
β'. Ἦχος Πρῶτος	139
γ'. Ἦχος πλάγιος τοῦ πρώτου	147
δ'. Ἦχος Τέταρτος λέγετος	157
2. Ἐναρμόνιοι ἦχοι:	
α'. Ἦχος Τρίτος	163
β'. Ἦχος Βαρύς	168
3. Ἦχοι χρωματικοῦ γένους:	
α'. Ἦχος Δεύτερος	174
β'. Ἦχος πλάγιος τοῦ Δευτέρου	182

ΜΕΡΟΣ Β'

ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΚΑΙ ΔΗΜΟΤΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ (γενικά)	189
A'. Δημοτικά τραγούδια ποὺ διδάσκονται παράλληλα μὲ τὶς ἀσκήσεις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς:	
α'. Τραγούδια μὲ μονόφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	192
β'. Τραγούδια μὲ δίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	195
γ'. Τραγούδια μὲ τρίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	198
δ'. Τραγούδια μὲ τετράφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις	201
ε'. Πεντάφωνη ἀνάβαση	204
στ'. Ἑπτάφωνη ἀνάβαση	205
ζ'. Τραγούδια μὲ πλοκὲς φωνητικῶν χαρακτήρων	206
η'. Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες μὲ χρῆση γοργοῦ καὶ μὲ συνεχὲς ἑλαφρόν	209

θ'. Τραγούδια με δίγοργα, τρίγοργα, με ἄργον καὶ με χρονικούς χα- ρακτῆρες παρεστιγμένους	224
ι'. Τραγούδια με κλασματικές παύσεις	235
ια'. Τραγούδια με χρόες	236
ιβ'. Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες Πρώτου ἤχου	240
ιγ'. Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες ἤχου πλ. Α'	259
ιδ'. Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες Δ' (λέγετο) ἤχου	266
ιε'. Τραγούδια καὶ ὀργανικές μελωδίες Γ' ἤχου	272
ιστ'. Τραγούδια Βαρέος ἤχου ἐκ τοῦ Γα	278
ιζ'. Τραγούδια Δευτέρου ἤχου	283
ιη'. Τραγούδια ἤχου πλαγίου τοῦ Δευτέρου	285

Β'. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ:

1. Ἱστορική ἀρχὴ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν	287
2. Τσακίσματα - Γυρίσματα	289
3. Ἡ μουσικὴ στrophὴ στὸ Δημοτικὸ Τραγούδι	291
4. Ἡ παρακαταλογὴ	293

ΜΕΡΟΣ Γ'

ΟΙ ΠΡΩΜΟΙ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ ΚΑΙ ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ

Α'. Ὁ ρυθμὸς στὴν ἐλληνικὴ παραδοσιακὴ μουσική – Προσωδιακοὶ ρυθμοὶ	297
Γένη προσωδιακῶν ρυθμῶν – Σχήματα ρυθμικῶν ποδῶν	302
I. Δίστημος ἢ πυρρίχιος ρυθμὸς	302
II. Τρίστημος ρυθμὸς	303
III. Τετράστημος ρυθμὸς	303
IV. Πεντάστημος ρυθμὸς	304
V. Ἑξάστημος ρυθμὸς	311
VI. Ἑπτάστημος ρυθμὸς	321
VII. Ὀκτάστημος ρυθμὸς	335
VIII. Ἐννεάστημος ρυθμὸς	343
IX. Δεκάστημος ρυθμὸς	350
Β'. Ρυθμοὶ καὶ ρυθμικὴ σήμανση τῶν ἐκκλησιαστικῶν μελωδιῶν – Τονικὴ ρυθμοποιία	356
Γ'. Εἴρμοι καὶ Καταβασίες	368
Δ'. Χρονικὴ ἢ ρυθμικὴ ἀγωγή	372

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΑΣΚΗΣΕΙΣ, ΥΜΝΟΙ ΚΑΙ ΣΤΟΙΧΕΙΩΔΗΣ ΘΕΩΡΙΑ
ΤΗΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΦΘΟΓΓΟΙ – ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΛΙΜΑΚΑ

1. Μουσικοί φθόγγοι

Φθόγγος¹ ονομάζεται κάθε σαφής και διακεκριμένος ήχος που παράγεται από την ανθρώπινη φωνή και κατ' επέκταση από τὰ μουσικά ὄργανα.

Οἱ φθόγγοι εἶναι δύο εἰδῶν², ἔμμελεῖς καὶ πεζοί. Ἐμμελεῖς (μελωδικοί) μὲν εἶναι οἱ φθόγγοι ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ τὸ ᾄσμα καὶ εἶναι καθορισμένοι, πεζοὶ δὲ οἱ χρησιμοποιούμενοι στὴν ὁμιλία, καὶ εἶναι ἀκαθόριστοι.

Ἐπομένως οἱ μουσικοὶ φθόγγοι εἶναι ἔμμελεῖς ἤχοι ποὺ ἔχουν σταθερὸ ὕψος (ὀξύτητα) καὶ ὀρισμένη χρονικὴ διάρκεια. Αὐτὰ τὰ δύο χαρακτηριστικὰ εἶναι ἀναγκαῖα γιὰ τὴν παραγωγὴ μέλους. Κατὰ τὸν ἀρχαῖο Ἕλληνα μαθηματικὸ Εὐκλείδη³ αὐτοὶ οἱ φθόγγοι ἀποτελοῦν τὴν ὕλη τῆς μουσικῆς.

1. Φθόγγος, ἐκ τοῦ ρήματος φθέγγομαι = ὁμιλῶ.

2. Τὴ διάκριση αὐτὴ ἀναφέρει Βακχεῖος ὁ Γέρων ποὺ ἔζησε κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μ. Κωνσταντίνου, στὸ ἔργο του *Εἰσαγωγὴ Τέχνης Μουσικῆς*, τὸ μόνο γνωστὸ του ἔργο. Ἐκεῖ γράφει ὅτι ἔμμελεῖς εἶναι οἱ φθόγγοι τοὺς ὁποίους μεταχειρίζονται οἱ ἄδοντες καὶ ἐκεῖνοι ποὺ παίζουν τὰ ὄργανα, καὶ πεζοὶ ἐκεῖνοι ποὺ χρησιμοποιοῦμε μιλώντας ὁ ἓνας πρὸς τὸν ἄλλον καὶ ἐκεῖνοι ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ ρήτορες· καὶ οἱ μὲν ἔμμελεῖς ἔχουν καθορισμένα τὰ διαστήματα, οἱ δὲ πεζοὶ ἀκαθόριστα (Βακχείου Γέροντος, *Εἰσαγωγὴ Τέχνης Μουσικῆς*, σ. 69).

3. Σπουδαῖος μαθηματικὸς τῆς ἀρχαιότητος (330-270/275 π.Χ.). Ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα συγγράμματά του εἶναι ἡ *Κατατομὴ τοῦ Κανόνος*, ὅπου περιλαμβάνει στοιχεῖα τῆς μουσικῆς ποὺ τὰ παρουσιάζει ὡς στοιχεῖα τῆς μαθηματικῆς ἐπιστήμης.

Οἱ μουσικοὶ φθόγγοι, ὅπως καὶ κάθε ἥχος, ἔχουν τρία χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα: τὸ ὕψος, τὴν ἔνταση καὶ τὴ χροιά. Ὡς πρὸς τὸ ὕψος διακρίνονται ἂν εἶναι ὀξεῖς (ὕψηλοί) ἢ βραχεῖς (χαμηλοί), ὡς πρὸς τὴν ἔνταση ἂν εἶναι δυνατοὶ ἢ ἀσθενεῖς καὶ ὡς πρὸς τὴ χροιά διακρίνονται καὶ χαρακτηρίζονται ἀπὸ τὸ ἡχογόνο σῶμα, ἀπὸ τὸ ὁποῖο προέρχονται.

Οἱ μουσικοὶ φθόγγοι τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς (Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς) εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, / Νη⁴

2. Μουσικὴ κλίμακα

Ὅταν οἱ μουσικοὶ φθόγγοι εἶναι ἀνόμοιοι μεταξύ τους ὡς πρὸς τὸ ὕψος (ὀξύτητα) καὶ ἐκφωνοῦνται μελωδικὰ ὁ ἓνας κατόπιν τοῦ ἄλλου ἐκ τῶν κάτω πρὸς τὰ ἄνω ἢ καὶ ἀντίστροφα, μὲ χρονικὴ τάξη, σχηματίζουν μιὰ μουσικὴ κλίμακα.

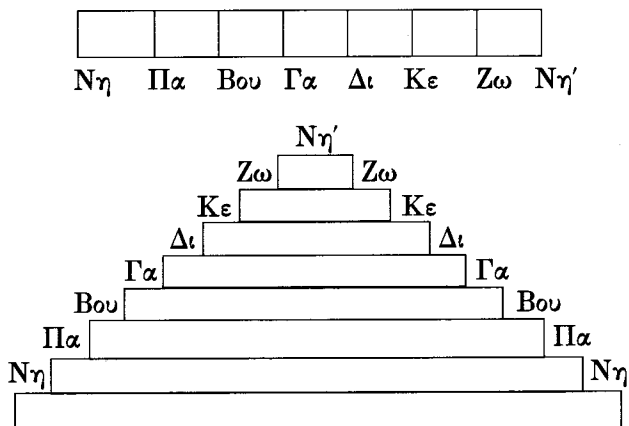
Ἡ σύνδεση τῶν μουσικῶν φθόγγων γιὰ τὸν καταρτισμὸ μουσικῆς κλίμακας πρέπει, κατὰ τὸν Κλαύδιο Πτολεμαῖο⁵, νὰ εἶναι

4. Ἡ ὀνοματολογία τῶν μουσικῶν φθόγγων προῆλθε ἀπὸ τὴν ἔνωση τῶν φθόγγων τῶν ἑπτὰ πρώτων γραμμάτων τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλφαβήτου, α, β, γ, δ, ε, ζ, η, μὲ φωνῆν ἢ σύμφωνο ἀναλόγως. Ἐτσι ἔχουμε τὰ ὀνόματα τῶν φθόγγων τῆς ἐλληνικῆς μουσικῆς (Βυζαντινῆς καὶ Δημοτικῆς), Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη, στὰ ὁποῖα ἐπεκράτησε νὰ γράφεται συνήθως τὸ πρῶτο γράμμα κεφαλαῖο καὶ τὸ δεῦτερο πεζό (μικρό). Παλαιότερα ἡ διδασκαλία τῆς μουσικῆς ἀρχίζε μὲ τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Πα, κατόπιν ὁμως ἐπεκράτησε, καὶ ὀρθῶς, νὰ ἀρχίζει ἡ διδασκαλία μὲ τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη, ἐπειδὴ τὰ τρία πρῶτα τονικὰ διαστήματα αὐτῆς ἔχουν διάταξη ἀπὸ τὸ μεγαλύτερο πρὸς τὸ μικρότερο, ὅπως δηλαδὴ φυσικὰ ἀνεβαίνει κατὰ φθόγγο ἢ φωνή σὲ κάθε τετράχορδο.

5. Ὁ Κλαύδιος Πτολεμαῖος, μεγάλος γεωγράφος, ἀστρονόμος, μαθηματικὸς καὶ θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς, ἔζησε μεταξύ τῶν ἐτῶν 85 καὶ 163/168 μ.Χ. στὴν Αἴγυπτο. Προσπάθησε νὰ ἐναρμονίσει τὰ δύο μουσικὰ ρεύματα τῆς ἐποχῆς του, ἥτοι τὴν μαθηματικὴν περὶ διαστημάτων θεωρίαν τῶν Πυθαγορείων καὶ τὴν περὶ ἀκουστικῆς αἰσθήσεως τούτων θέσιν τοῦ Ἀριστόξενου. Θεωρεῖται εἰσηγητὴς καὶ τῆς συγκερασμένης κλίμακας ποὺ υἱοθέτησε ἀργότερα ἡ δυτικὴ μουσικὴ.

τέτοια, ὥστε κατὰ τὴν ἐκφώνησιν νὰ εἶναι εὐάρεστη στὴν ἀκοή.

Στὴ μουσικὴ ἐπιστήμη ἡ κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ὀκτὼ φθόγγων⁶, τῆς ὁποίας ὁ τελευταῖος εἶναι ἐπανάληψις τοῦ πρώτου⁷, ἀπὸ τὸν ὁποῖο διαφέρει μόνο κατὰ τὴν ὀξύτητα, ἤτοι: Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη'.



Ἡ κλίμακα αὐτὴ τῶν ὀκτὼ φθόγγων καὶ τῶν μεταξὺ τούτων ἑπτὰ διαστημάτων, ποὺ εἶναι ἡ φυσικὴ διατονικὴ⁸ κλίμακα τοῦ Νη, ὀνομάζεται διὰ πασῶν⁹ (τῶν φωνῶν) ἢ ὀκτάχορδη ἢ ὀκτάφωνη (ὀκτάβα).

Μουσικὲς κλίμακες μποροῦμε νὰ σχηματίσουμε μὲ βάση καὶ ἄλλους φθόγγους ἐκτὸς τοῦ Νη· π.χ.:

6. Οἱ μελωδίαι τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τῶν δημοτικῶν κυρίως τραγουδιῶν δὲν χρησιμοποιοῦν μόνο τῖς ὀκτάχορδαις κλίμακας, ἀλλὰ καὶ τὸ πεντάχορδο, τετράχορδο καὶ τρίχορδο σύστημα κλιμάκων, τὰ δὲ τραγούδια καὶ δίχορδο.

7. Κατὰ τὸν Νικόμαχο (2ος αἰ. μ.Χ., Ἐγχειρίδιον Ἀρμονικῆς, κεφ. 5), πρῶτος ὁ Πυθαγόρας προσέθεσε τὴν 8η χορδὴν (ὄγδοο φθόγγο) σχηματίζοντας ἔτσι μιὰ πλήρη κλίμακα.

8. Διατονικὴ καλεῖται, διότι ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς κατάλληλα τοποθετημένους φυσικοὺς τόνους. Προχωρεῖ δηλαδὴ διὰ τῶν τόνων.

9. Ἡ κλίμακα τῶν ὀκτὼ φθόγγων (ἢ χορδῶν κατὰ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς) πρὶν ἀπ' τὸν Ἀριστόξενο (375/360 π.Χ.) ὀνομαζόταν ἁρμονία. Μετὰ τὸν Ἀριστόξενο ὁ ὅρος αὐτὸς ἀντικαταστάθηκε μὲ τὸν ὄρο «διὰ πασῶν» (τῶν φωνῶν).

Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη', Πα'
 Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη', Πα', Βου'
 Γα, Δι, Κε, Ζω, Νη', Πα', Βου', Γα'
 Δι, Κε, Ζω, Νη', Πα', Βου', Γα', Δι'
 Κε, Ζω, Νη', Πα', Βου', Γα', Δι', Κε' κλπ.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

1. Ο δάσκαλος απαγγέλλει μελωδικά την κλίμακα.
2. Κατόπιν την απαγγέλλουν με τη βοήθειά του και οι μαθητές. Τοῦτο ἐπαναλαμβάνεται ἄρκετὲς φορές γιὰ τὴν ἐμπέδωσή της.
3. Στὴ συνέχεια ἀπαγγέλλονται τμήματα τῆς κλίμακας με πρῶτο τὸ πεντάχορδο διάστημα Νη - Δι, κατόπιν τὸ τετράχορδο Νη - Γα καὶ στὴ συνέχεια ἄλλα τμήματα.
4. Ἀφοῦ ἐπιτευχθῇ ἡ ἐκμάθηση τῆς κλίμακας, οἱ μαθητές καλοῦνται νὰ διακρίνουν τὸν βαρύτερο ἢ ὀξύτερο δοθέντων φθόγγων.
5. Ἐπισημαίνεται καὶ ἡ θέση τοῦ φθόγγου Ζω, πότε δηλαδὴ ἐκτελεῖται στὴ θέση του καὶ πότε χαμηλότερα, ὅπως ἀπαιτεῖ γενικὰ ἡ ἑλληνικὴ μουσικὴ.

Σημ.: Ἡ ἀπαγγελία τῆς κλίμακας, καθὼς καὶ ἡ ἀπαγγελία τμημάτων της, πρέπει νὰ προτάσσεται τῶν μαθημάτων γιὰ ἄρκετὸ χρονικὸ διάστημα.

3. Διαστήματα - Τόνοι

Μουσικὸ διάστημα ὀνομάζουμε τὴ διαφορὰ ὀξύτητας (ἢ βαρύτητας) ἀνάμεσα σὲ δύο ἀνόμοιους μουσικοὺς φθόγγους διαδοχικοὺς ἢ μὴ διαδοχικοὺς ἢ, με ἄλλα λόγια, τὴν φωνητικὴ ἀπόσταση μεταξὺ δύο ἀνομοίων μουσικῶν φθόγγων. Ἡ φωνητικὴ π.χ. ἀπόσταση ἀπὸ τοῦ φθόγγου Νη μέχρι τοῦ φθόγγου Πα εἶναι ἓνα μουσικὸ διάστημα, καθὼς καὶ ἀπὸ τοῦ Νη μέχρι τοῦ Δι κλπ.

Τὰ μουσικὰ διαστήματα παίρνουν τὸ ὄνομά τους ἀπὸ τοὺς μουσικοὺς φθόγγους ποὺ τὰ ὀρίζουν, ὅπως π.χ. διάστημα Πα-Βου, διάστημα Νη-Δι κλπ.

Εἰδικότερα τὰ διαστήματα μεταξὺ δύο διαδοχικῶν μουσικῶν φθόγγων ὀνομάζονται καὶ τόνοι.

Οἱ τόνοι (διαστήματα) ποὺ ἀποτελοῦν τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα εἶναι τριῶν μεγεθῶν καὶ ἐκφράζονται μὲ τοὺς ἀριθμοὺς 12, 10, 8, ὅπως φαίνεται στὴν ἀκόλουθη κλίμακα:

12	10	8	12	12	10	8
----	----	---	----	----	----	---

Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω' Νη'

Οἱ τόνοι ποὺ παριστάνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ 12, ἤτοι οἱ

Νη – Πα

Γα – Δι

Δι – Κε

ὀνομάζονται μείζονες.

Οἱ τόνοι ποὺ παριστάνονται μὲ τὸν ἀριθμὸ 10, ἤτοι οἱ

Πα – Βου

Κε – Ζω'

ὀνομάζονται ἐλάσσονες. Καὶ οἱ μὲ τὸν ἀριθμὸ 8, ἤτοι οἱ

Βου – Γα

Ζω' – Νη'

ἐλάχιστοι.

Ἀπὸ τὴ διάταξη τῶν διαστημάτων παρατηροῦμε ὅτι ἡ ὡς ἄνω κλίμακα ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ἴσα τμήματα (τετράχορδα) ποὺ τὰ συνδέει ἓνας μείζων τόνος, ἤτοι:

Νη-Γα, τὸ πρῶτο (χαμηλό) τετράχορδο (30 τμήματα),

Γα-Δι ὁ συνδετικὸς (διαζευκτικὸς) μείζων τόνος (12 τμήματα)

Δι-Νη τὸ δεύτερο (ὕψηλό) τετράχορδο (30 τμήματα). Ἐπομένως ἡ κλίμακα Νη – Νη' ἀποτελεῖται ἀπὸ 72 τμήματα.

Σημ.: α') Στὴ δυτικὴ μουσικὴ τὰ διαστήματα παίρνουν ἀριθμητικὴ ὀνομασία, ἀνάλογα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν φθόγγων ἀπὸ τοὺς ὁποίους ἀπαρτίζονται. Τὸ Νη-Πα διάστημα π.χ. καλεῖται διάστημα δευτέρας, τὸ Νη-Βου διάστημα, τρίτης κ.ο.κ. Ἡ δυτικὴ μουσικὴ, ὡς γνωστόν, χρησιμοποιοῦ ἄλλα ὀνόματα φθόγγων.

β') Στην ελληνική μουσική ἐπιστήμη λαμβάνονται ὑπ' ὄψιν οἱ φωνές (τόνοι) τῆς κλίμακας. Γι' αὐτὸ γιὰ τὸ διάστημα π.χ. τρίτης (Νη-Βου) χρησιμοποιεῖται ὁ ὅρος διφωνία, γιὰ τὸ διάστημα τετάρτης (Νη-Γα) τριφωνία κλπ.

γ') Τοὺς ἀριθμοὺς ποὺ ἐκφράζουν τὰ εἶδη τῶν τόνων τῆς διατονικῆς κλίμακας καθόρισε ὁ Ἀριστοτέλες πρὸς διευκόλυνση τῆς ὀργανοχρησίας καὶ τῆς λεγόμενης «μεθαρμογῆς» (μεταφορᾶς μουσικῶν κλιμάκων).

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

1. Προσδιορίζουν οἱ μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου τὴ διαφορὰ μεταξὺ τῶν ἐννοιῶν τοῦ μουσικοῦ φθόγγου καὶ μουσικοῦ τόνου.
2. Προσδιορίζουν σὲ τί ὀφείλεται ἡ διαφορὰ ὀξύτητας μεταξὺ δύο ἀνομοίων μουσικῶν φθόγγων, ἂν τὸ ἔχουν διδαχθῇ (διαφορὰ συχνότητων παλμικῶν κινήσεων τοῦ ἡχογόνου σώματος). Στὴν περίπτωσιν αὕτῃ πρέπει νὰ χρησιμοποιηθῇ καὶ ἔγχωρο μουσικὸ ὄργανο.
3. Ἀσχοῦνται οἱ μαθητὲς στὴν εὑρεση διαστημάτων μεγαλυτέρων τοῦ ἐνός, ἀπὸ δοθέντες μουσικοὺς φθόγγους, προφορικὰ καὶ μελωδικά.
4. **Ἡ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη:** Γιατί ὀνομάζεται ἔτσι· ἀπὸ ποιά εἶδη τόνων ἀποτελεῖται, μεταξὺ ποιῶν φθόγγων βρίσκονται αὐτά;
5. Πόσα τμήματα (ἢ μόρια) ἔχει ἡ κλίμακα, πόσα τὰ 4/χορδα καὶ πόσα τὰ 5/χορδα;

4. Μαρτυρίες τῶν φθόγγων

Στὰ μουσικὰ κείμενα οἱ φθόγγοι ἔχουν ἰδιαίτερα σύμβολα ποὺ τοὺς ὑποδηλώνουν, τοὺς «μαρτυροῦν». Τὰ σύμβολα αὐτὰ λέγονται **μαρτυρίες τῶν φθόγγων**. Οἱ μαρτυρίες τῶν φθόγγων τῆς φυσικῆς διατονικῆς κλίμακας εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

Φθόγγοι: Νη, Πα, Βου, Γα, Δι, Κε, Ζω', Νη'

Μαρτυρίες: ν π β γ Δ κ ζ' ν'
 $\rho\lambda$ φ χ $\gamma\gamma$ $\delta\lambda$ η κ $\gamma\gamma$

Αὐτὲς οἱ μαρτυρίες, ἐπειδὴ ὑποδηλώνουν τοὺς φθόγγους τῆς διατονικῆς κλίμακας, ὀνομάζονται **διατονικές**. Ἀποτελοῦνται, ὅπως βλέπουμε, ἀπὸ δύο σύμβολα (σημάδια), ἥτοι ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ

γράμμα τοῦ φθόγγου πού δηλώνουν (ἄνω), καί ἀπό τὸ λεγόμενο μαρτυρικό (κάτω). Τὰ μαρτυρικά σύμβολα εἶναι μιὰ στενογραφικὴ παράσταση τοῦ ἤχου πού θεμελιώνεται στὸν ἀντίστοιχο φθόγγο. Παραθέτουμε τὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη μὲ τοὺς ἀριθμοὺς τῶν διαστημάτων καὶ τὶς μαρτυρίες τῶν φθόγγων τῆς.

12	10	8	12	12	10	8	
ν μ	π q	δ κ	γ $\gamma\gamma$	Δ δ	κ \bar{q}	ν' κ	γ' $\gamma\gamma$

Ἐκτὸς τῶν διατονικῶν μαρτυριῶν τῶν φθόγγων ἔχουμε καὶ ἄλλες γιὰ τοὺς χρωματικούς ἤχους.

Γιὰ τὸν β' ἤχο:

ν̣ π̣ δ̣ γ̣ Δ̣ κ̣ ζ'̣ ν'̣
♭ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣

καὶ γιὰ τὸν πλ. τοῦ β':

π̣ δ̣ γ̣ Δ̣ κ̣ ζ'̣ ν'̣ π'
σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣ σ̣

Οὐσιαστικὰ εἶναι δύο γιὰ κάθε ἤχο, πού ἐναλλάσσονται διαδοχικὰ στοὺς φθόγγους τῆς ἀντίστοιχης κλίμακας. Οἱ ἐναρμόνιες εἶναι ὅμοιες μὲ τὶς διατονικὲς μαρτυρίες μὲ ἐναλλαγὴ σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις τοῦ μαρτυρικοῦ (τοῦ κάτω) σημαδιοῦ.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

1. Οἱ μαθητὲς στὴν παρῶσα φάση τῶν μαθημάτων ἀσχολοῦνται μόνο μὲ τὶς διατονικὲς μαρτυρίες, τὶς ὁποῖες γράφουν στὸ τετράδιό τους καὶ στὴ συνέχεια τὶς μαθαίνουν.
2. Μαθαίνουν τὰ εἶδη τῶν τόνων καὶ ἀπομνημονεύουν τὶς θέσεις τους.
3. Προσδιορίζουν καὶ μαθαίνουν τὸ ἀριθμητικὸ μέγεθος τῆς κλίμακας, τῶν 4/χόρδων καὶ 5/χόρδων.
4. Τί φανερώνουν οἱ μαρτυρίες;
5. Ἀπὸ τί ἀποτελοῦνται;
6. Πόσων εἰδῶν μαρτυρίες ἔχουμε;

5. Ἑκταση τῆς μουσικῆς κλίμακας. Τόποι φωνῆς

Ἡ ἀνθρώπινη φωνὴ ἔχει μεγαλύτερη ἑκταση ἀπὸ μιὰ ὀκτάβα· καλύπτει περίπου τρεῖς ὀκτάχορδες κλίμακες, τίς ὁποῖες οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες μουσικοὶ ἐχώριζαν σὲ τρία ἄνισα τμήματα ποὺ τὰ ὀνόμαζαν τόπους φωνῆς¹⁰. Οἱ μελωδίες ὅμως τῶν ἐκκλησιαστικῶν μας ἀσμάτων καθὼς καὶ τῶν δημοτικῶν (πλὴν τῶν ὀργανικῶν μελωδιῶν) δὲν ξεπερνοῦν τίς δύο ὀκτάχορδες κλίμακες. Ἔτσι ἔχουμε μαρτυρίες μουσικῶν φθόγγων χαμηλότερων τῆς βάσης γ καὶ ὑψηλότερων (ὀξύτερων) τῆς κορυφῆς τῆς $\gamma\gamma'$. Οἱ μαρτυρίες αὐτὲς δὲν διαφέρουν ἀπὸ τίς προηγούμενες, ἐκτὸς τῆς μαρτυρίας τοῦ κάτω Ζω (ζ). Πρὸς διάκρισιν ὅμως οἱ χαμηλότερες τούτου γράφονται ἀντίστροφα: η $\delta\eta$ $\gamma\gamma'$ κλπ., οἱ δὲ ὀξύτερες, συμπεριλαμβανομένων καὶ τῶν μαρτυριῶν τοῦ ἄνω Ζω' καὶ Νη', λαμβάνουν μιὰ κεραία (ὀξεῖα): ζ' ν' π' θ' ρ' Δ' κ' καὶ πέραν τούτων δύο κεραεῖς:

ζ'' ν'' π'' θ'' ρ'' Δ'' κ'' κλπ.
 γ $\gamma\gamma$ q γ $\gamma\gamma$ $\delta\gamma$ q

Χαμηλὸς (βαρὺς) τόνος φωνῆς						Μέσος τόνος φωνῆς						Ὑψηλὸς (ὀξύς) τόνος φωνῆς						Ὑπεροξύς τόνος φωνῆς		
8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	12	10	8	12	10	8	12	12	10
ζ	$\delta\gamma$	q	γ	$\gamma\gamma$	$\delta\gamma$	q	ζ	ν	π	θ	ρ	Δ	κ	ζ'	ν'	π'	θ'	ρ'	Δ'	κ'
γ	γ	π	θ	ρ	Δ	κ	γ	$\gamma\gamma$	q	γ	$\gamma\gamma$	$\delta\gamma$	q	γ	$\gamma\gamma$	q	γ	$\gamma\gamma$	$\delta\gamma$	q

10. Τὰ διάφορα ὄργανα παράγουν περισσότερες ὀκτάβες, ὅμως ἡ ἀνθρώπινη ἀκουστικὴ αἴσθησις δὲν μπορεῖ νὰ ἀντιληφθῇ τοὺς φθόγγους πέραν τῶν ἑπτὰ κλιμάκων (49 περίπου φθόγγοι).

Σημ.: Στὸν μέσο τόπο φωνῆς ($\underline{z} - \frac{x}{q}$) οἱ βυζαντινοὶ μουσικοὶ θεμελιώναν τοὺς ἤχους τῶν μελῶν τῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Οἱ παρατηρούμενες σήμερα ἐξαιρέσεις ὀφείλονται σὲ μίμηση τῆς κοσμικῆς ἢ ἐξωτερικῆς μουσικῆς. Ἐξωτερικὴ μουσικὴ ὀνομάστηκε στὴν ἀρχὴ ἡ ἐντεχνη κοσμικὴ μουσικὴ ποὺ συνέθεταν οἱ μουσικοὶ τῆς Πόλης (μετὰ τὸ 1650) καὶ κατόπιν ὁ ὅρος περιέλαβε κάθε εἶδος μὴ ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς.

Ὁ χαμηλὸς τόνος φωνῆς ὀνομαζόταν ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς ὑπατοειδῆς (τῆς ὑπάτης, τῆς ὑψηλοτάτης θέσεως). Ὁ μέσος τόπος φωνῆς, μεσοειδῆς καὶ ὁ ὑψηλὸς τόπος, νητοειδῆς (τῆς κατωτάτης θέσεως). Ὁ περίεργος αὐτὸς χαρακτηρισμὸς τῶν χαμηλῶν φθόγγων ὡς ὑπατοειδῶν καὶ τῶν ὑψηλῶν ὡς νητοειδῶν ὀφείλεται στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ ὀργανοπαῖχτες κρατοῦσαν τὰ ἐγχορδα ὄργανα, ὅταν ἔπαιζαν, ὀρθια, ὥστε στὸ κάτω μέρος τοῦ ὄργάνου νὰ παράγονται οἱ ὀξεῖς φθόγγοι καὶ στὸ ἄνω μέρος οἱ βαρεῖς (χαμηλοὶ) φθόγγοι. Κατόπιν οἱ χαρακτηρισμοὶ αὐτοὶ δόθηκαν καὶ στίς ἀντίστοιχες μαρτυρίες. Ἔτσι οἱ κάτω

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

1. Γράφεται ἡ δις διαπασῶν ($\delta_{\Delta} - \frac{\Delta}{\delta_{\Delta}} - \frac{\Delta'}{\delta_{\Delta}'} \cdot$) κλίμακα στὸν πίνακα καὶ τὴν ἀντιγράφουν οἱ μαθητὲς στὸ τετράδιο.
2. Ἐκφωνοῦνται ἀπὸ τοὺς μαθητὲς μὲ τὴ βοήθεια τοῦ δασκάλου ἡ καὶ καταλλήλου ὄργάνου οἱ φθόγγοι τῆς φυσικὰ καὶ ἀβίαστα.
3. Ἐκφωνοῦνται τὰ τμήματα τῆς δις διαπασῶν.

τοῦ \underline{z} (συμπεριλαμβανομένου), $\frac{q}{x} \delta_{\Delta} \gamma \gamma \chi \frac{q}{\pi}$ κλπ. ὀνομάστηκαν ὑπατοειδεῖς, οἱ $\frac{v}{\delta_{\Delta}} \frac{\pi}{q} \frac{\delta}{x} \gamma \gamma \frac{\Delta}{\delta_{\Delta}} \frac{x}{q}$ μεσοειδεῖς καὶ οἱ $\frac{z'}{x} \frac{v'}{\gamma \gamma} \frac{\pi'}{q} \frac{\delta'}{x} \gamma \gamma \frac{\Delta'}{\delta_{\Delta}}$ κλπ. νητοειδεῖς. Οἱ ἄνω τοῦ $\frac{x'}{q}$, ἐπειδὴ ἀνήκουν στὸν ὑπεροξὺ τόνο φωνῆς, $\frac{z''}{x} \frac{v''}{\gamma \gamma} \frac{\pi''}{q}$ κλπ., ὀνομάστηκαν ὑπεροξεῖς.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΣΗΜΕΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ἔχει ἰδιαίτερο γραφικὸ σύστημα, μὲ τὸ ὁποῖο ἀποτυπώνει τὰ μέλη της. Τοῦτο ὀνομάζεται μουσικὴ σημειογραφία ἢ παρασημαντικὴ¹¹. Τὸ σύστημα αὐτὸ χρησιμοποιεῖ δικά του σύμβολα ποὺ ὀνομάζονται χαρακτῆρες, σημεῖα ἢ σημάδια.

Στὸ πλήρες γραφικὸ της σύστημα ἡ βυζαντινὴ μουσικὴ περιλαμβάνει τοὺς χαρακτῆρες, τὶς μαρτυρίες, στίς ὁποῖες ἀναφερθῆκαμε, τὶς ὑφέσεις καὶ διέσεις, τὶς φθορὲς καὶ χροές.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΕΣ

Οἱ χαρακτῆρες περιλαμβάνουν:

Τοὺς χαρακτῆρες ποσότητος ἢ φωνητικοὺς χαρακτῆρες

Τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες καὶ

Τοὺς χαρακτῆρες ποιότητος ἢ ἔκφρασης.

1) Ποσοτικοὶ ἢ φωνητικοὶ χαρακτῆρες

Οἱ φωνητικοὶ ἢ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες δείχνουν τὶς τρεῖς κινήσεις τῆς φωνῆς, ἰσότητα, ἀνάβαση καὶ κατάβαση καθὼς καὶ τὸ ποσὸν ἀνάβασης καὶ κατάβασης, εἶναι δὲ οἱ ἀκόλουθοι:

11. Ὁ ὅρος γιὰ πρώτη φορὰ ἀπαντᾶται στὸν Ἀριστόξενο (Ἀρμ. Στοιχ. II, 39, 6).


α') Ένας χαρακτήρας ισότητας:

Τὸ Ἴσον 

β') Πέντε χαρακτῆρες ἀνάβασης¹² (ἀνιόντες):

Τὸ Ὀλίγον  1


Ἡ πεταστή  1

Τὰ Κεντήματα  1

Τὸ Κέντημα  2

Ἡ Ὑψηλή  4

γ') Τέσσερες χαρακτῆρες κατάβασης (κατιόντες):

Ἡ Ἀπόστροφος  1

Τὸ Ἐλαφρὸν  2

Ἡ Ὑπορροή  1+1

Ἡ Χαμηλή  4

Οἱ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες δὲν ὑποδηλώνουν ὀρισμένο φθόγγο, ἀλλὰ τὸ ποσὸν τῶν φθόγγων (φωνῶν) ἀνάβασης καὶ κατάβασης σὲ κάθε περίπτωσι.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

1. Γράφονται οἱ χαρακτῆρες στὸν πίνακα καὶ ἐξηγοῦνται. Κατόπιν τοὺς ἀντιγράφουν οἱ μαθητὲς στὸ τετράδιο.
2. Ὁ δάσκαλος ἐπιμένει κατὰ τὴν παροῦσα ἐνότητα στὴν ἐκμάθησι τῶν

12. Μὲ τὴν καθιέρωσι τῶν σημαδιῶν τῆς νέας μεθόδου τῆς μουσικῆς γραφῆς (1814), τὰ ὁποῖα κατὰ τὸ πλεῖστον ἐλήφθησαν ἀπὸ τὴν παλαιὰ μουσικὴ σημειογραφία, παρέμεινε σὲ χρῆσι γιὰ κάποιον χρονικὸ διάστημα καὶ ἡ Ὁξεῖα (—), σημάδι ποιότητος μιᾶς φωνῆς μὲ δξύτητα, ἡ ὁποία κατόπιν ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ Ὀλίγον — (βλ. καὶ σημ. σελ. 125). Τῆς Ὁξεῖας ἡ ἐκτέλεσις συνεχίζεται ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς Ἱεροφάλτες.

χαρακτήρων Ἰσου, Ὀλίγου καὶ Ἀποστρόφου ποὺ θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὶς πρῶτες ἀσκήσεις. Μὲ τὴν πρόοδο τῶν μαθημάτων συντελεῖται καὶ ἡ ἐκμάθησις τῶν ὑπολοίπων.

3. Πάντοτε ἀνατίθεται ὡς ἐργασία σὲ κάθε μάθημα, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ ἡ ἀντιγραφὴ κάποιων ἀσκήσεων ἢ καὶ ὕμνων.

2. Χρόνος. Χρονικὴ διάρκεια τῶν φθόγγων καὶ τῶν φωνητικῶν (ποσοτικῶν) χαρακτήρων

Στὴ μουσικὴ χρόνος ὀνομάζεται ἡ χρονικὴ διάρκεια ποὺ ἀπαιτεῖται γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν ἑνὸς μουσικοῦ φθόγγου. Τὸ μῆκος αὐτῆς τῆς χρονικῆς διάρκειας τὸ καθορίζει ἡ χρονικὴ ἀγωγή. Γνωρίζουμε ὅτι κάθε φωνητικὸς χαρακτήρας (πλὴν τῆς ὑποροῆς) ἔχει χρονικὴ ἀξία ὅση καὶ ἓνας μουσικὸς φθόγγος. Ἐπομένως γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν ἑνὸς φωνητικοῦ χαρακτήρα θὰ δαπανήσουμε τὴ χρονικὴ διάρκεια τοῦ ἀντίστοιχου φθόγγου. Αὐτὴ ὑπολογίζεται ἀπὸ τὴ στιγμή ποὺ ἀρχίζουμε τὴν ἀπαγγελίαν τοῦ φθόγγου μέχρι τὴν ἑναρξὴ τῆς ἀπαγγελίας τοῦ ἀμέσως ἐπομένου φθόγγου. Ὁ χρόνος αὐτὸς ἐπισημαίνεται μὲ μία κίνηση τοῦ χεριοῦ (ἢ ἄλλου μέσου), θέσις ↓ ἢ ἄρσις ↑.

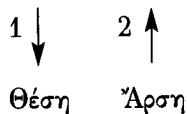
Ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους αὐτὸς ὁ χρόνος (τῆς θέσεως ἢ τῆς ἄρσεως) ὀνομαζόταν «πρῶτος ἢ βραχὺς» χρόνος, καὶ αὐτὸν τὸν ὄρο θὰ χρησιμοποιοῦμε στὴ συνέχεια.

Στὰ θεωρητικὰ τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς ὀνομάζεται συνήθως «ἓνας χρόνος» ἢ «ἓνας ἀπλὸς χρόνος».

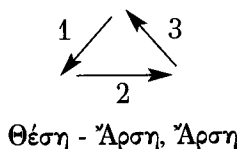
Μὲ τὸν συνδυασμὸ τῶν ἀπλῶν χρόνων (πρώτων ἢ βραχέων) δημιουργοῦνται τὰ διάφορα ρυθμικὰ σχήματα ἢ πόδες, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχαία ὀρολογία.

Βασικὰ σχήματα, ἀνάλογα μὲ τοὺς χρόνους ποὺ τὰ ἀποτελοῦν καὶ τὰ ὁποῖα θὰ χρησιμοποιηθοῦν στὶς ἐπόμενες ἀσκήσεις παραλλαγῆς καὶ μέλους, εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

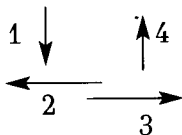
α') Δίσημο ρυθμικό σχῆμα (2/σημος ρυθμός) ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπὸ δύο χρόνους (καὶ δύο ρυθμικὲς κινήσεις):



β') Τρίσημο ρυθμικό σχῆμα (3/σημος ρυθμός), ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπὸ τρεῖς χρόνους καὶ τρεῖς ρυθμικὲς κινήσεις:



γ') Τετράσημο ρυθμικό σχῆμα (4/σημος ρυθμός) ὁ ἀπαρτιζόμενος ἀπὸ τέσσερες χρόνους (καὶ τέσσερες ρυθμικὲς κινήσεις):



Οἱ χρόνοι τῶν ρυθμῶν ἐπισημαίνονται μὲ κινήσεις τοῦ χεριοῦ ἢ ἄλλου μέσου ποῦ καλοῦνται καὶ σημεῖα, γι' αὐτὸ καὶ τὰ ρυθμικὰ σχήματα καλοῦνται δίσημα, τρίσημα κλπ.

Τὸ χώρισμα τῶν ρυθμικῶν σχημάτων ἢ ρυθμικῶν ποδῶν (πόδες λέγονται, ἐπεὶ οἱ ἀντίστοιχοι χρόνοι ἔχουν σχέση μετὰ τὰ βήματα τοῦ χοροῦ) σημαίνεται μὲ κάθετες γραμμὲς ποῦ ὀνομάζονται διαστολές, ἐπεὶ διαστέλλουν (ξεχωρίζουν) τὸ ἓνα ἀπὸ τὸ ἄλλο τὰ ρυθμικὰ σχήματα. Οἱ μετὰ τὴ διαστολὴ φωνητικοὶ χαρακτῆρες ἐκτελοῦνται στὴ θέση (τονιζόμενοι ἐλαφρὰ περισσότερο τῶν ἄλλων) καὶ οἱ ὑπόλοιποι στὴν ἄρση.

Υπάρχουν καὶ ἄλλοι ρυθμοί, ὅπως 5/σημοί, 6/σημοί, 7/σημοί κ.ἄ., κατὰλληλοι γιὰ δημοτικὰ τραγούδια. Κάποιοι ἀπ' αὐτοῦς,

σπανίως, παρεμπιπτόντως καὶ σὲ ἄλλη βάση ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, χρησιμοποιοῦνται στὰ βυζαντινὰ μουσικὰ κείμενα¹².

Γιὰ τοὺς ρυθμοὺς παρατίθεται σχετικὴ ἐνότητα στὸ τρίτο μέρος τοῦ παρόντος βιβλίου.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

Ἀσχοῦνται οἱ μαθητὲς στὶς κινήσεις 2/σήμευ, 3/σήμευ καὶ 4/σήμευ ρυθμοῦ ἐκφωνώντας τοὺς φθόγγους τῆς κλίμακας.

3. Χρήση τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων (Μουσικὴ ἀνάγνωση)

Χρήση Ἰσου —

Ὀλίγου —

Ἀποστροφου —¹³

12. Τὰ τραγούδια βασίζονται στὸν μελικὸ προσωδιακὸ ρυθμό, τὰ δὲ βυζαντινὰ μουσικὰ μέλη στὸν τονικὸ ρυθμό, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις μελικοῦ καὶ προσωδιακοῦ ρυθμοῦ. Βλ. Γ' μέρος περὶ ρυθμοῦ.

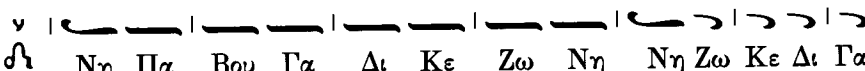
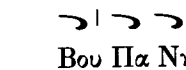
13. Καὶ τὰ τρία σημάδια, Ἰσον, Ὀλίγον καὶ Ἀπόστροφος, προέρχονται ἀπὸ τὸ παλαιὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα, δηλαδὴ τὸ πρῶτο σύστημα γραφῆς τῆς ἐμμελοῦς ἀπαγγελίας τῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀναγνωσμάτων πού ἀκολουθοῦσε τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ παράδοση. Τὸ Ὀλίγον προέρχεται ἀπὸ τὸ σημεῖο τῆς μακρᾶς συλλαβῆς. Κατὰ τὸν ἱερομόναχο Γαβριὴλ τὸ Ὀλίγον εἶναι «τὸ πρῶτον καὶ ἀρχαῖον σημάδιον». «Τὸ Ὀλίγον λέγεται καὶ μακρόν» (ΕΒΕ 2766, φ. 15). «Τὸ Ὀλίγον... μὲ ταπείνωσιν ἀναβαίνει ὀλίγον ὀλίγον πολλὰς φωνές, ὅσες θέλει, κατὰ πῶς ἀναβαίνει τινὰς εἰς τὴν σκάλαν» (Ἐρωταποκρίσεις τῆς παπαδικῆς τέχνης, ΕΒΕ 968, φ. 46).

Ἡ Ἀπόστροφος προέρχεται ἀπὸ τὰ σημάδια τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς προσωδίας πού ὀνομάζονταν «πάθη», ἤτοι σημάδια γιὰ τίς ἰδιαιτερότητες πού παρουσιάζονταν στὶς καταλήξεις τῶν λέξεων. Ἀργότερα χρησιμοποιήθηκε καὶ στὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα.

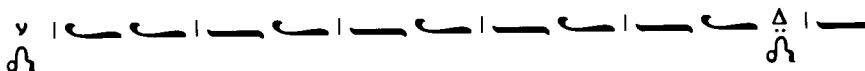
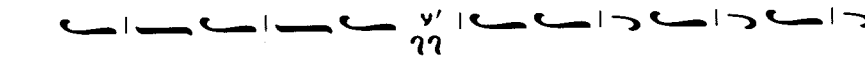
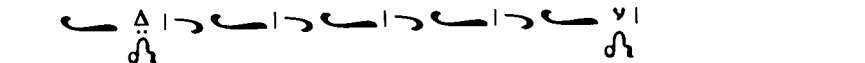
Τὸ Ἰσον καθιερώθηκε ἀργότερα ὡς συνέχεια τοῦ παλαιοῦ σημαδιοῦ τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος πού εἶχε τὸ ὄνομα «καθιστή» (—).

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

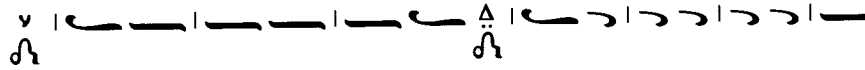

ρ. 2/σημος

1. 
 Νη Πα Βου Γα Δι Κε Ζω Νη Νη Ζω Κε Δι Γα

 Βου Πα Νη

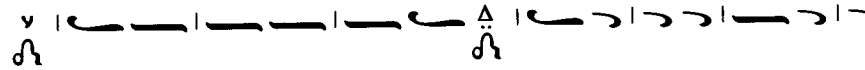

ρ. 2/σημος

2. 



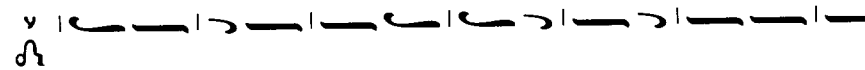
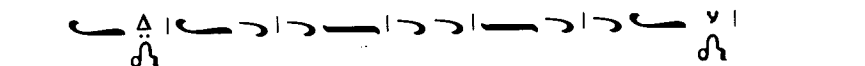
ρ. 2/σημος

3. 


ρ. 2/σημος

4. 


ρ. 2/σημος

5. 


6. $\rho. 2/\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$

γ
 $\delta\lambda$

7. $\rho. 2/\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$

γ
 $\delta\lambda$

8. $\rho. 2/\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$

γ
 $\delta\lambda$

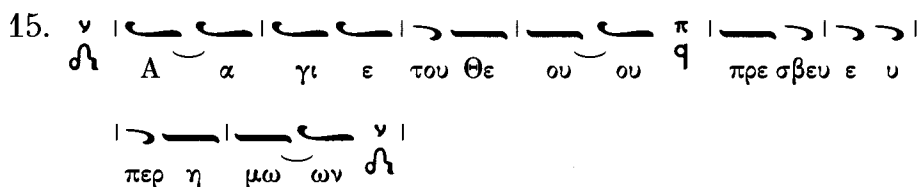
9. $\rho. 2/\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$





















γ
 $\delta\lambda$

10. $\rho. 2/\sigma\eta\mu\omicron\varsigma$




















γ
 $\delta\lambda$

ρ. 2/σημος

15. 

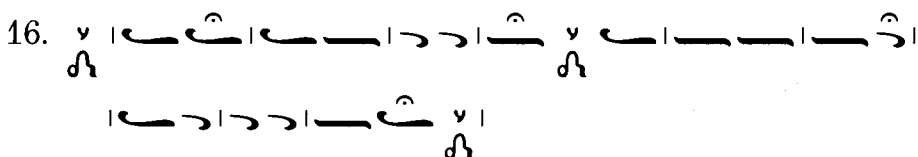
 15. ν |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |





















 $\delta\lambda$ A α γι ε του Θε ου ου π η πρε σβευ ε υ

 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |




















 περ η μω ων ν $\delta\lambda$

II. Ἡ Κορώνα (Κορωνίς) \circ (σημεῖο τονῆς¹⁵ κατὰ τοὺς ἀρχαίους), ὀρίζει τὴν κατὰ βούληση παραμονὴ τοῦ μέλους σ' ἓνα φθόγγο.

16. 

 16. ν |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

 $\delta\lambda$ $\delta\lambda$

 |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |

 $\delta\lambda$

4. Χρονικοί χαρακτήρες πού αὐξάνουν τὸν χρόνο

Χρονικοί χαρακτήρες γενικὰ ὀνομάζονται οἱ χαρακτήρες (σημάδια) πού δείχνουν αὐξηση ἢ μείωση τοῦ χρόνου τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων.

Στὴν παροῦσα ἐνότητα θ' ἀσχοληθοῦμε μόνο μὲ τοὺς χρονικοὺς χαρακτήρες πού αὐξάνουν τὸν χρόνο καὶ οἱ ὁποῖοι εἶναι:

15. Τονή· ἐπιμήκυνση ἐνὸς φθόγγου χρονικά. Ὁ ἀρχαῖος θεωρητικὸς τῆς μουσικῆς Κλεονείδης (2ος μ.Χ. αἰ.) στὸ ἔργο του *Εἰσαγωγή ἀρμονική* (14, 5) γράφει: «Τονή ἢ ἐπὶ πλείονα χρόνον μονή κατὰ μίαν γινομένη προφορὰν τῆς φωνῆς», ἥτοι: Τονή εἶναι ἡ παραμονὴ τῆς φωνῆς ἐπὶ περισσότερο χρόνο σὲ μιὰ ἐκφορὰ της. Οἱ Βυζαντινοὶ μουσικοὶ χρησιμοποιοῦσαν στὶς καταλήξεις ὡς σημεῖο τονῆς τὸ «ἀπόδομα» —, τὸ ὁποῖο χρησιμοποίησε στὴ νέα μουσικὴ γραφὴ ὁ Ἑμμ. Φαρλέκας στὸ βιβλίο του «Μεγάλη Ἑβδομάς».

Μὲ τὴν τονή λοιπὸν οἱ συλλαβὲς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου μποροῦν, ἀνάλογα μὲ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ μέλους, νὰ ἐπιμηκυνθοῦν χρονικά. Ἡ μουσική, κατὰ τὸν Διονύσιο τὸν Ἀλικαρνασσεά, ιστοριογράφο καὶ δάσκαλο τῆς ρητορικῆς (1ος π.Χ. αἰ.) «τάς λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἄξιοι καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν».

II. Σχήμα σπονδείου | ˘ ˘ |

$\overset{\nu}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ $\overset{6}{\chi}$ | ˘ ˘ | ˘ ˘ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ |

II. Σχήμα δακτύλου | ˘ ˘ ˘ |

$\overset{\nu}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ $\overset{6}{\chi}$ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ |
 | ˘ ˘ ˘ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ |

III. Σχήμα ἀναπαίστου | ˘ ˘ ˘ |

$\overset{\nu}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ $\overset{6}{\chi}$ | ˘ ˘ ˘ |
 | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ |

VI. Σχήμα ἀμφίβραχυ | ˘ ˘ ˘ |

$\overset{\nu}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ $\overset{6}{\chi}$ | ˘ ˘ ˘ |
 | ˘ ˘ ˘ | ˘ ˘ ˘ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ |

Σημ.: Οι ασκήσεις 3/σημου και 4σημου ρυθμοῦ πρέπει νὰ διδάσκωνται καὶ με δύο κινήσεις ἤτοι τρεῖς χρόνοι στὴ θέση καὶ τρεῖς στὴν ἄρση γιὰ τὸν 3/σημο καὶ 2 χρόνοι στὴ θέση καὶ 2 στὴν ἄρση γιὰ τὸν 4σημο.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 3/σημος

27. $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ | ˘ ˘ | ˘ ˘ | ˘ ˘ |
 ˘ | ˘ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ |

ρ. 3/σημος

28. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \sim \mid$
 $\mid \underline{\sim} \overset{\Delta}{\delta\lambda} \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \sim \mid \sim \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \overset{\nu}{\delta\lambda} \mid$

ρ. 3/σημος

29. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\Delta}{\delta\lambda} \mid \underline{\sim} \sim \mid$
 $\mid \sim \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \underline{\sim} \mid \sim \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\nu}{\delta\lambda} \mid$

ρ. 3/σημος

30. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid$
 $\mid \underline{\sim} \overset{\Delta}{\delta\lambda} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \overset{6}{\chi} \mid \underline{\sim}$
 $\sim \mid \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \overset{\nu}{\delta\lambda} \mid$

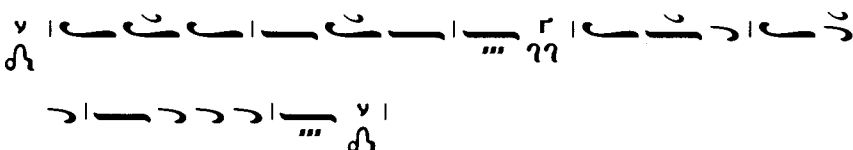
ρ. 4/σημος

31. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\Delta}{\delta\lambda} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \sim \mid$
 $\mid \sim \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \sim \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \sim \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\nu}{\delta\lambda} \mid$

ρ. 4/σημος

32. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\Delta}{\delta\lambda} \mid$
 $\mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\nu'}{\gamma\gamma} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid$
 $\mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\Gamma}{\gamma\gamma} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid$
 $\underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \underline{\sim} \mid \underline{\sim} \overset{\nu}{\delta\lambda} \mid$

ρ. 4/σημος

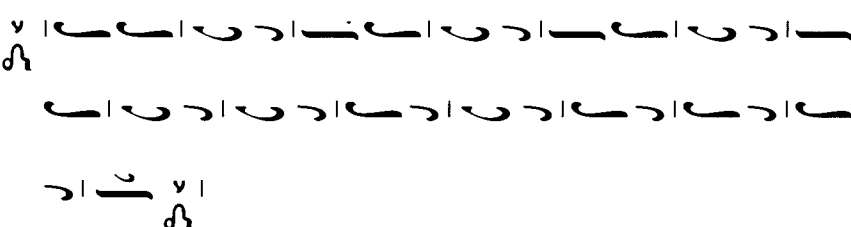
33. 

Χρήση τῆς Πεταστῆς  ¹⁷

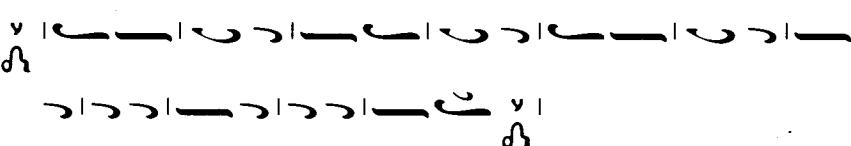
Ἡ Πεταστὴ ἀνεβαίνει μία φωνὴ μὲ πέταγμα πρὸς τοὺς πάνω ἀπ' αὐτὴν φθόγγους. Ἐπομένως εἶναι ποσοτικὸς καὶ συγχρόνως ποιοτικὸς φωνητικὸς χαρακτήρας. Ἡ ποιοτικὴ τῆς ἐνέργεια φαίνεται καλὺτερα κατὰ τὴν ἐκτέλεση τῶν μουσικῶν κειμένων (βλ. καὶ σελ. 120).

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

34. 

ρ. 2/σημος

35. 

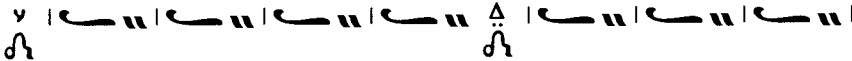

17. Ἡ Πεταστὴ προέρχεται ἀπὸ τὴ δασεῖα τοῦ παλαιοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος ποὺ παρουσιάζεται μὲ τὸ ὄνομα «κρεμαστὴ ἀπ' ἔξω» (ς, ς). Ἀλλὰ καὶ αὐτὸ τὸ σημάδι φαίνεται ὅτι προέρχεται ἀπ' τὴν ἀρχαία ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία ἥτοι ἀπὸ τὸ ἡμιάλφα ἀριστερὸ ἄνω νεῦον (ς) (βλ. πίνακες Ἀλυπίου. Τὰ διαλαμβανόμενα στὴν «Ἀκρίβεια κλπ.» (ΕΒΕ 965, φ. 8β, 9) ὅτι ἡ πεταστὴ (πετασθὴ) ἀποτελεῖται ἀπὸ τρία σημάδια, τὸ Ἴσον, τὸ Ὀλίγον καὶ τὴν Ὁξεῖα, δὲν ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα).

Χρήση τῶν Κεντημάτων ¹⁸

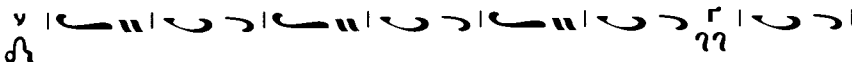
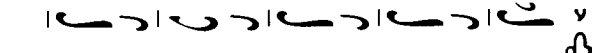
Τὰ Κεντήματα ἀνέρχονται ὁμαλὰ μιά φωνή καὶ προφέρονται δεμένα μετὸν προηγούμενο φωνητικὸ χαρακτήρα σὲ μία συλλαβή.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

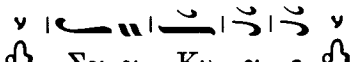

ρ. 2/σημος

36. 


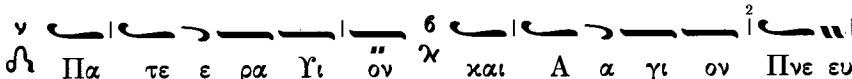
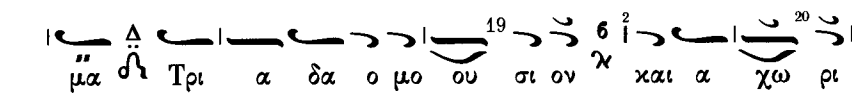
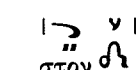
ρ. 2/σημος

37. 


ρ. 2/σημος

38. 


ρ. 4/σημος με ἐξαιρέσεις

39. 



18. Καὶ τὰ Κεντήματα προέρχονται ἀπὸ τὸ ἴδιο ἐκφωνητικὸ σύστημα ὅπου τὰ συναντᾶμε μετὸ σχῆμα .. ῆ .·. καὶ τὸ ἴδιο ὄνομα. Παρουσιάζονται δὲ μαζὶ μετὸ κέντημα (·) στὴ μουσικὴ γραφὴ κατὰ τὴ μεσοβυζαντινὴ περίοδο.

19. Τὸ σημάδι < κάτω ἀπὸ τὸ Ὀλίγο λέγεται Ψηριστὸ καὶ εἶναι ποιοτικὸ σημάδι (ἐδῶ τονιστικὸ). Βλ. καὶ σελ. 110.

6. Παύσεις ἢ σιωπές ²¹

Οἱ παύσεις εἶναι χρονικά σημάδια πού ὀρίζουν ὅτι ἡ χρονική τους ἀξία πρέπει νά δαπανᾶται σέ σιωπή. Τά ὀνόματά τους εἶναι ἀριθμητικά πού δηλώνουν τή χρονική τους ἀξία. Ἀποτελοῦνται ἀπό τή Βαρεῖα \backslash (δάνειο ἀπό τὰ ποιοτικά σημάδια) καί δίπλα τόσες τελεῖες (Ἀπλές), ὅσοι εἶναι οἱ χρόνοι σιωπῆς.

Παύσεις:

Παύση ἑνὸς χρόνου	\backslash
Παύση δύο χρόνων	\backslash''
Παύση τριῶν χρόνων	\backslash'''
Παύση τεσσάρων χρόνων	\backslash''''

Οἱ μικρότερες τοῦ ἑνὸς χρόνου παύσεις ἐξετάζονται στή σελ. 99.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

47. $\text{♩} | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \backslash | \text{—} \text{♩}$

ρ. 3/σημος

48. $\text{♩} | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \backslash'' | \text{—} \text{♩}$

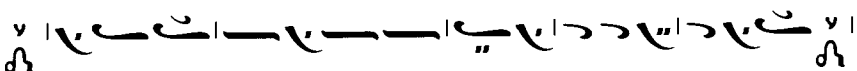
21. Οἱ ἀρχαῖοι Ἑλληνες μουσικοὶ ὀνόμαζαν τὴν παύση τοῦ ἑνὸς (πρώτου) χρόνου Λεῖμμα καί τὴν σήμαιναν μὲ τὸ πρῶτο γράμμα τῆς λέξεως αὐτῆς (Λ). Μὲ τὸν ὄρο λεῖμμα οἱ πυθαγόρειοι δῆλωναν τὸ «ἐλαττον» (τὸ μικρότερο) ἡμιτόνιο, ἐπειδὴ μοίραζαν τὸν τόνο σέ δύο ἄνισα ἡμιτόνια. Τὸ μεγαλύτερο τὸ ὀνόμαζαν ἀποτομή. Σέ συνδυασμὸ δὲ τοῦ Λ μὲ τὰ σημάδια τοῦ χρόνου ἐσήμαιναν τὰ εἶδη τῶν παύσεων ὡς ἀκολούθως:

παύση ἑνὸς πρώτου χρόνου.	\wedge
παύση δίχρονη (ἑνὸς μακροῦ χρόνου).	π
παύση τριῶν χρόνων.	$\overline{\wedge}$
παύση τεσσάρων χρόνων.	$\overline{\pi}$
παύση πέντε χρόνων.	$\overline{\overline{\wedge}}$

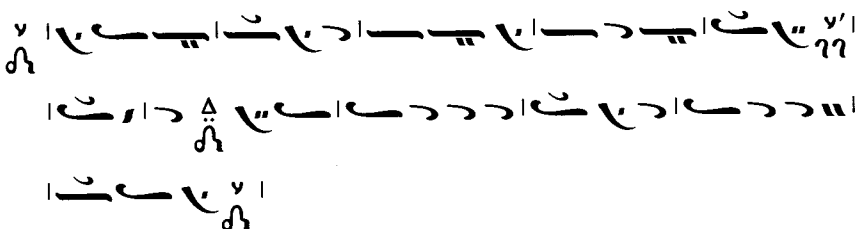
ρ. 4/σημος

49. 

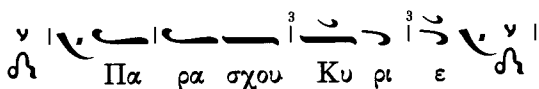
ρ. 4/σημος

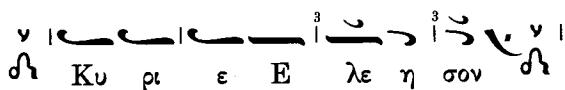
50. 

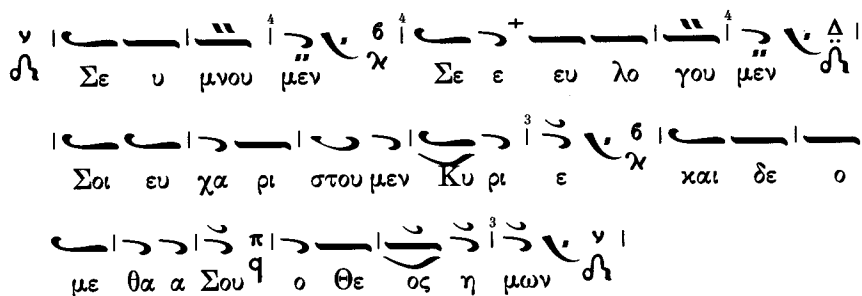
ρ. 4/σημος

51. 

ρ. 2/σημος με ἐξαιρέσεις

52. 
 Πα ρα σχου Κυ ρι ε

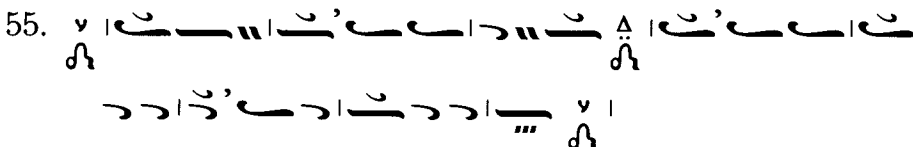
53. 
 Κυ ρι ε Ε λε η σον

54. 
 Σε υ μνου μεν Σε ε ευ λο γου μεν
 Σοι ευ χα ρι στου μεν Κυ ρι ε και δε ο
 με θα α Σου ο Θε ος η μων

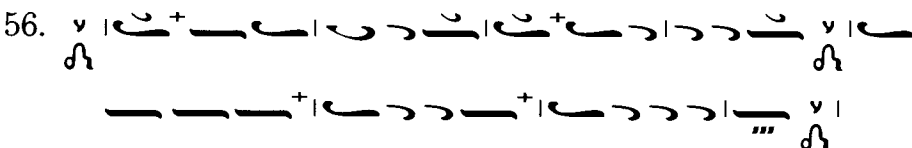
Τὰ σημάδια Κόμμα ' καὶ Σταυρὸς + ²² ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος κλασματικῶν παύσεων. Σημαίνουν ἀναπνοὴ κατὰ τὸ $\frac{1}{4}$ καὶ τὸ $\frac{1}{2}$ περίπου τοῦ χρόνου ἀντίστοιχα.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 4/σημος

55. 

ρ. 4/σημος

56. 

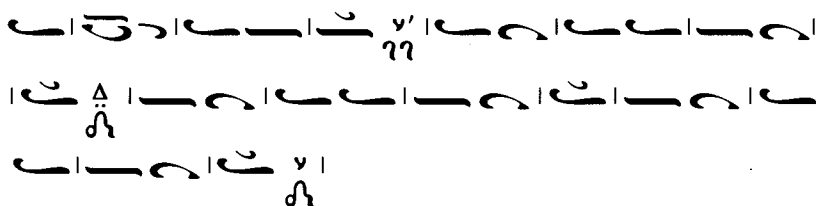
7. Συνθέσεις καὶ πλοκὲς τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων

I. Ὑπερβατὲς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις

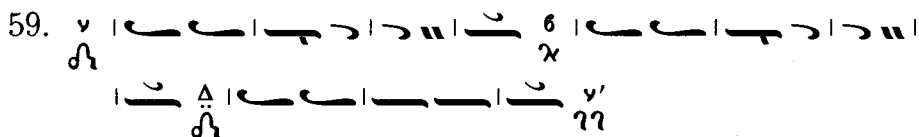
Ὑπερβατὲς ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις τῆς φωνῆς ἔχουμε, ὅταν μεταβαίνουμε ἀπὸ ἓνα φθόγγο στὸν τρίτο ἢ τέταρτο κλπ. φθόγγο, ἀποσιωπώντας τὸν ἐνδιάμεσο ἢ τοὺς ἐνδιάμεσους. Γι' αὐτὸ συνθέτουμε, ὅπως θὰ μάθουμε στὴ συνέχεια, τοὺς ἀπλοὺς φωνητικοὺς χα-

22. Ὁ Σταυρὸς εἶναι σημάδι τῆς παλαιᾶς μουσικῆς σημειογραφίας. Κατὰ τὸν Ἱερομόναχο Γαβριήλ, πῆρε τὸ ὄνομά του ἀπὸ τὴ σταυροειδῆ χειρονομία, ἡ ὁποία σημαίνει καὶ τὴν ἀντίστοιχη χρονικὴ διάρκεια. Καὶ αὐτὸ τὸ σημάδι τὸ βρίσκουμε στὸ ἐκφωνητικὸ σύστημα μὲ τὸ ὄνομα τελεία καὶ κατόπιν στὰ παλαιοβυζαντινὰ σημάδια μὲ τὸ ὄνομα Σταυρὸς.

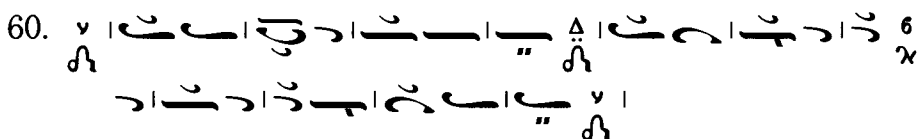
Στὴ νέα παρασημαντικὴ τῆς Βυζαντινῆς Μουσικῆς πέρασε ὡς σημάδι διακοπῆς τοῦ μέλους γιὰ ἀναπνοή. «Διακόπτει τὴν φωνὴν καὶ ἀρχεται ἡ φωνὴ τοῦ ἀκολουθοῦντος χαρακτήρος μὲ νέον πνεῦμα (ἀναπνοή)», ἐξηγεῖ ὁ Θεόδωρος Φωκαεὺς (Κρηγίς, σελ. 28). Τὸ Κόμμα εἶναι νεώτερο σημάδι.



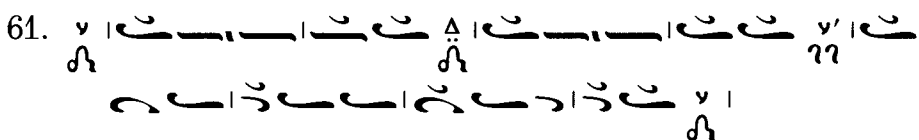
ρ. 2/σημος



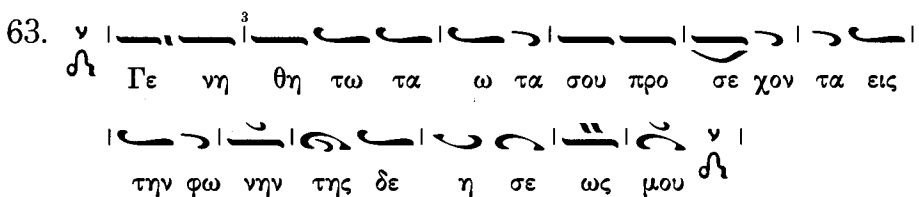
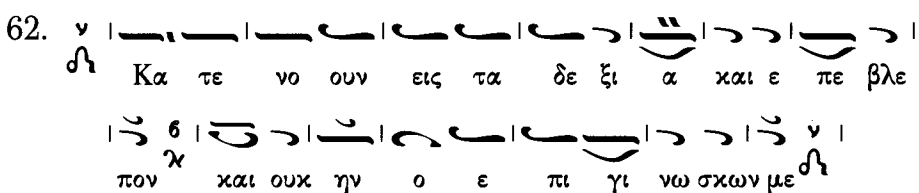
ρ. 3/σημος




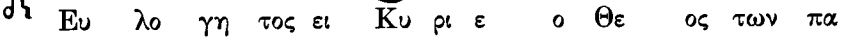

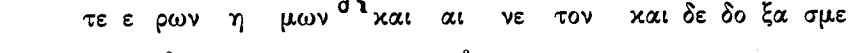
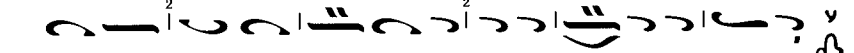
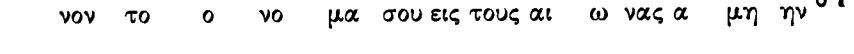
ρ. 4/σημος




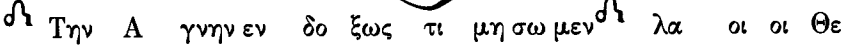
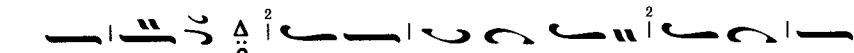
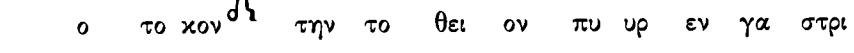

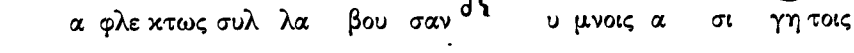


ρ. 2/σημος



ρ. 4/σημος με εξαίρέσεις

64.      




Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο θε ος των πα
τε ε ρων η μων και αι νε τον και δε δο ξα σμε
νον το ο νο μα σου εις τους αι ω νας α μη ην

65.        

Την Α γνην εν δο ξως τι μη σω μεν λα οι οι θε
ο το κον την το θει ον πυ υρ εν γα στρι
α φλε κτως συλ λα βου σαν υ μοις α σι γη τοις
με γα λυ νω ω μεν

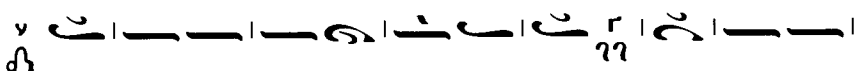
Σημ.: Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 6 ἕως 10 τραγούδια, σελ. 195-198.

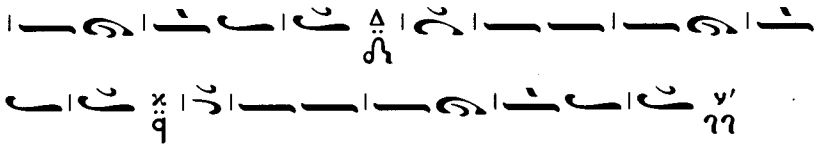
β') Τρίφωνη ἀνάβαση καὶ κατὰβαση (Διάστημα τετάρτης)

Ἡ τρίφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσιν Ὀλίγου καὶ Κεντήματος ἐπάνω  ἢ Πεταστῆς καὶ Κεντήματος ἐπάνω . Ἡ τρίφωνη κατὰβαση παριστάνεται μετὰ Ἐλαφρὸ καὶ κάτω Ἀπόστροφο .

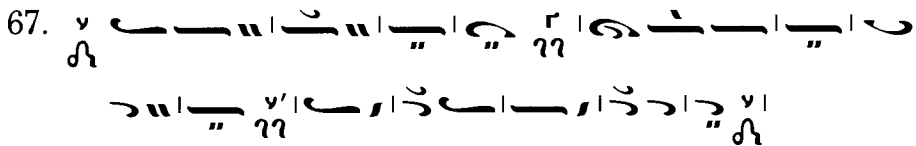
ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

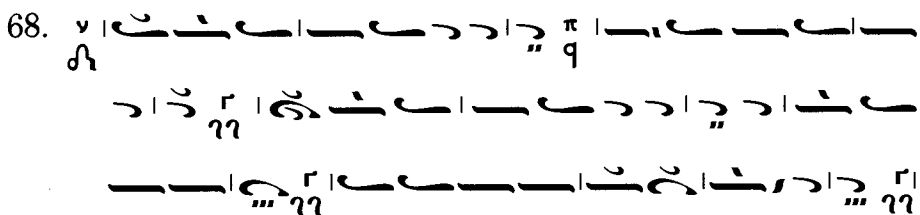
66. 



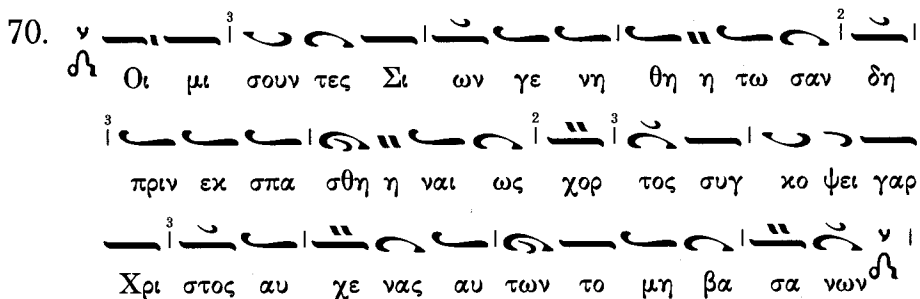
ρ. 3/σημος



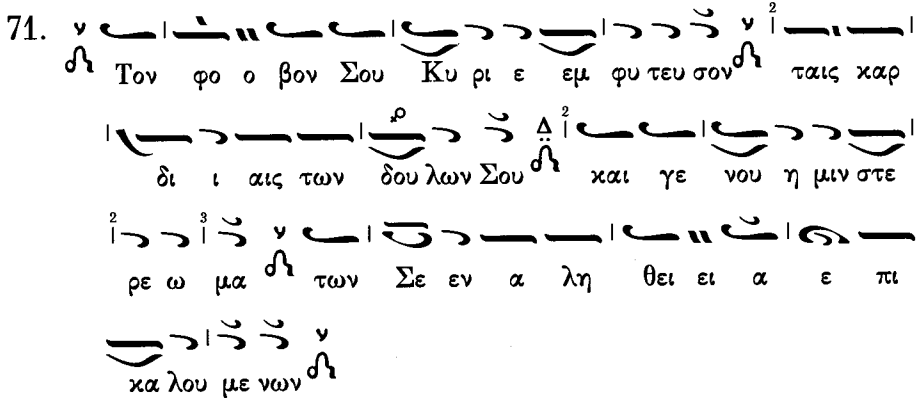
ρ. 4/σημος



ρ. 4/σημος με ἑξαίρέσεις





ρ. 4/σημος με εξαίρεσεις (ἐκ τοῦ Εἰρμολογίου τοῦ Μπαλασίου)

71.  Τον φο ο βον Σου Κυ ρι ε εμ φυ τευ σον ταις καρ
δι ι αις των δου λων Σου και γε νου η μιν στε
ρε ω μα των Σε εν α λη θει ει α ε πι
κα λου με νων

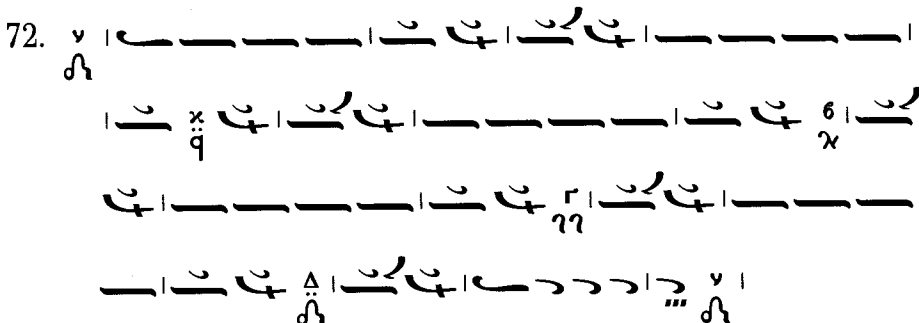
Σημ.: Διδάσκονται στή συνέχεια τῶν τριφώνων ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων καὶ τὰ τραγούδια 11-15, σελ. 198-201.

γ') Τετράφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα πέμπτης)

Ἡ τετράφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσιν Ὑψηλῆς πά-
νω στὸ Ὀλίγον ἢ τὴν Πεταστὴ καὶ στὸ δεξιὸ μέρος αὐτῶν 
Ἡ τετράφωνη κατάβαση παριστάνεται μετὰ τὴν Χαμηλὴ .²⁵

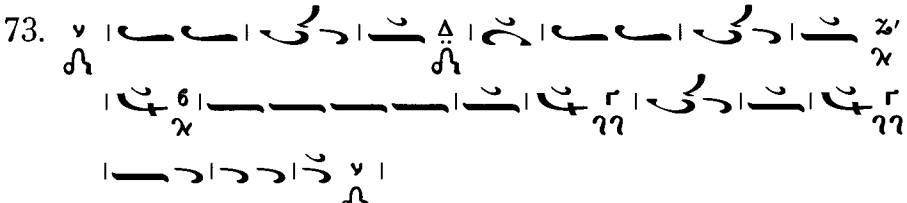
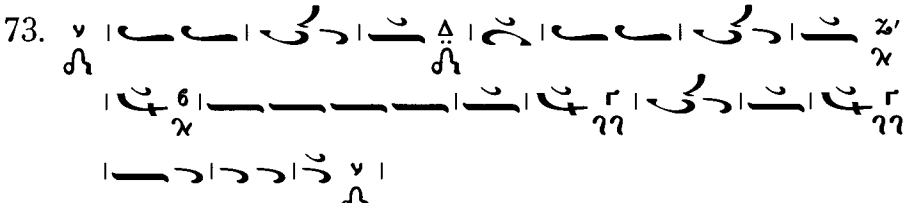
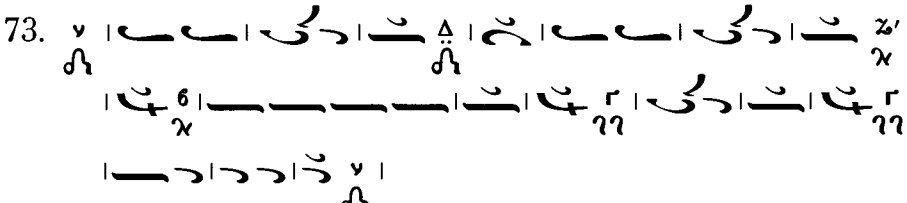
ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 4/σημος

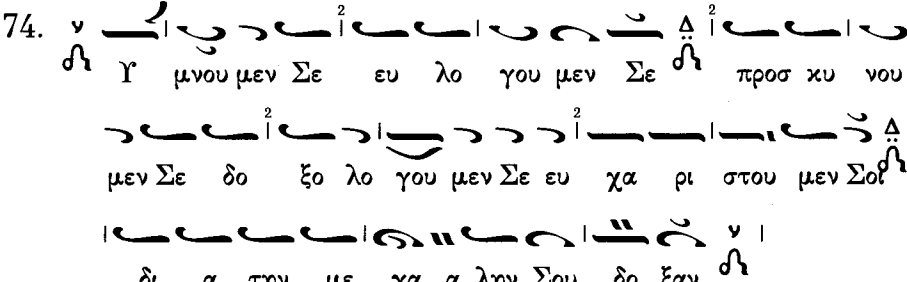
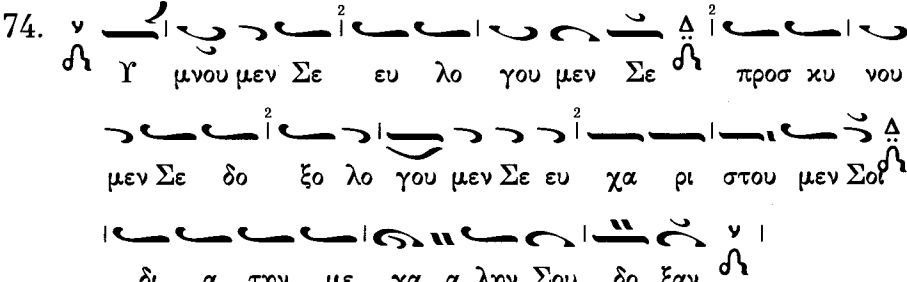
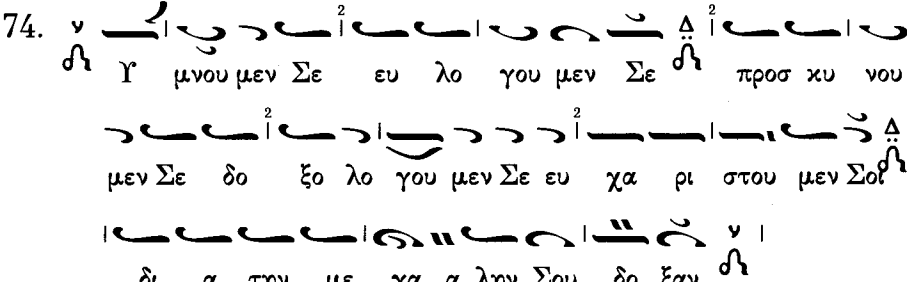
72. 

25. Ἡ ὑψηλὴ καὶ ἡ χαμηλὴ εἶναι στενογραφικὴ παράστασις τῶν ὀνομάτων τους (Ὑψηλὴ, Χαμηλὴ).

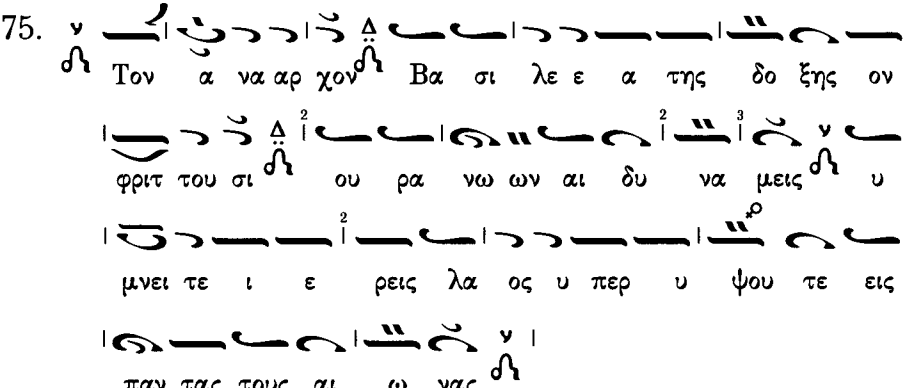
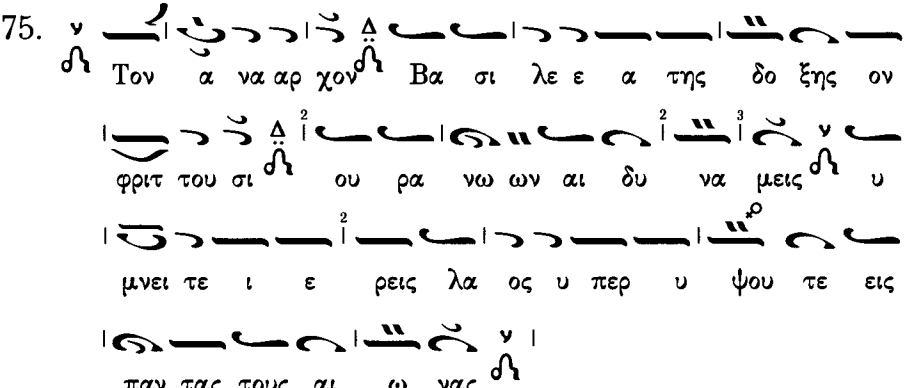
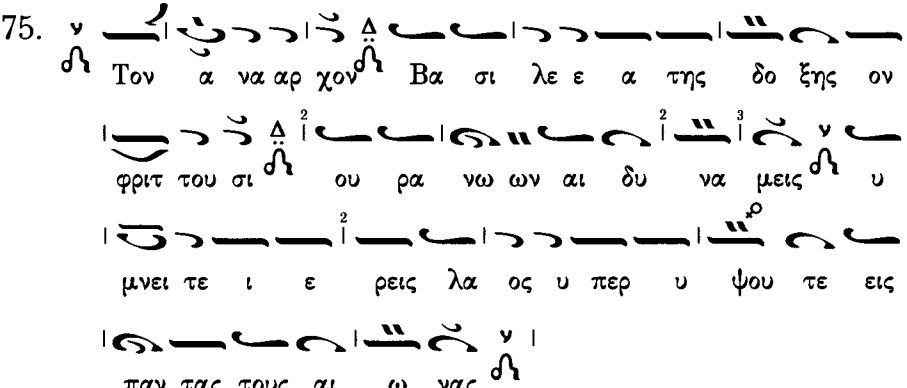
ρ. 2/σημος

73. 
 73. 
 73. 

ρ. 4/σημος με ἐξαιρέσεις

74. 
 74. 
 74. 


Εἰρμός, ὥδῃ ἡ'.


75. 
 75. 
 75. 

Σημ.: Στὴ συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 16 ἕως 19 τραγούδια, σελ. 201-204.

δ') Πεντάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα ἑκτῆς)

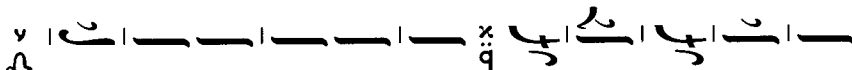
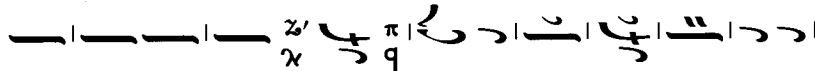

Ἡ πεντάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση παριστάνεται μετὰ τὴ σύνθεσιν Ὑψηλῆς πάνω καὶ ἀριστερὰ τοῦ Ὀλίγου ἢ τῆς Πεταστῆς.



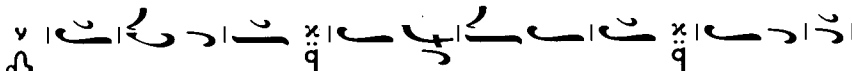
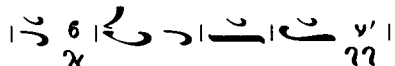
Ἡ πεντάφωνη κατάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεση Χα-
μηλῆς μὲ Ἀπόστροφο κάτω .

ΑΣΚΗΣΕΙΣ


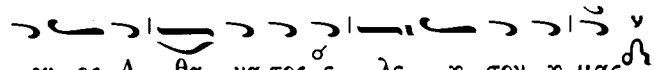

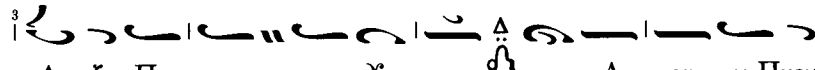

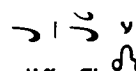
ρ. 2/σημος


76. 




ρ. 2/σημος

77. 


ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις

78. 
 Α γι ος ο Θε ος  Α γι ος Ι σχυ ρος  Α

 γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μας 

 Δο ξα Πα τρι ι και Υι ω  και Α γι ω Πνευ

 μα τι 

 Και νυν και α ει  και εις τους αι ω νας των αι

 ω νων α μην 

Α γι ος Α θα να τος ε λε η σον η μας

Εἰρμός, ὥδῃ ζ'.

79.

 Παι δες Ε βραι ων εν κα μι νω κα τε πα τη σαν

 την φλο γα θαρ σα λε ως και εις δρο σον το

 πυρ με τε βα λον βο ων τες ευ λο γη τος ει

 Κυ ρι ι ε ο Θε ος εις τους αι ω νας

Σημ.: Στῇ συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ Κρητικὰ κάλαντα Χριστουγέννων, ὑπ' ἀριθμ. 20, σελ. 204-205.

ε') Ἐξάφωνη ἀνάβαση καὶ κατὰβαση (Διάστημα ἑβδόμης)

Ἡ ἐξάφωνη ἀνάβαση καὶ κατὰβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεσιν Ὀλίγου ἢ Πεταστῆς μὲ πάνω ἀριστερὰ Κέντημα καὶ δεξιὰ Ὑψηλὴ .

Ἡ ἐξάφωνη κατὰβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεσιν Χαμηλῆς μὲ τὸ Ἐλαφρὸν κάτω .

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος


80.

81.

Κυ ρι ε προς Σε κα τε ε φυ γον δι δα ξον με

του ποι ειν το θε λη μα Σου ο τι Συ ει


ο Θε ος μου

82. 

Γε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος Σου εφ η μας

κα θα περ ηλ πι σα μεν ε πι Σε

στ') Ἑπτάφωνη ἀνάβαση καὶ κατάβαση (Διάστημα ὀγδόης)

Ἡ ἐπτάφωνη ἀνάβαση παριστάνεται μὲ τὴ σύνθεσιν Ὀλίγου ἢ Πεταστοῆς μὲ Κέντημα καὶ Ὑψηλὴ ἄνω .

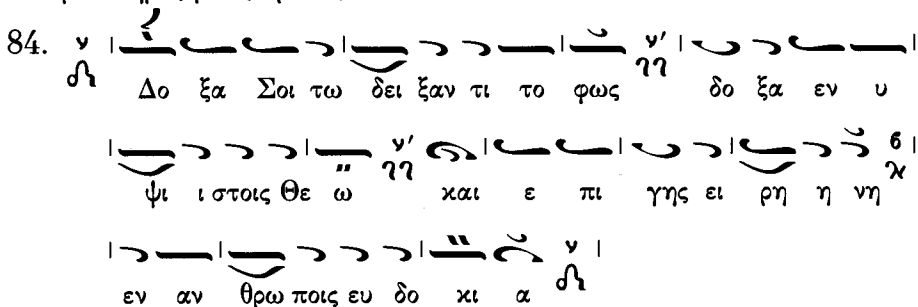
Ἡ ἐπτάφωνη κατάβαση παριστάνεται μετὰ τὴν σύνθεσιν Χαμηλῆς καὶ Ἐλαφροῦ μετὰ ἀπόστροφο κατῶ *ἔ*.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

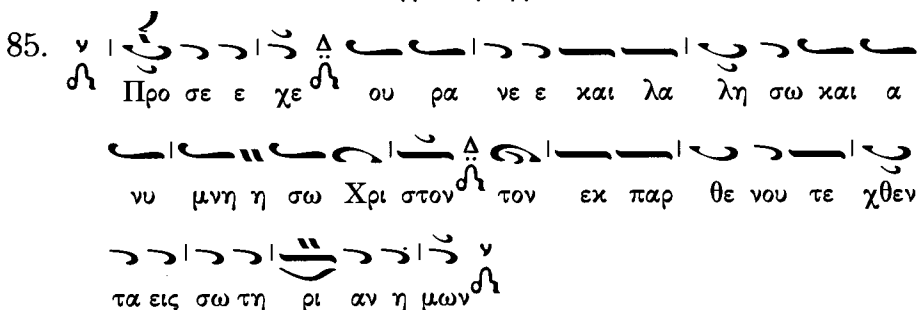
ρ. 2/σημος

83. $\frac{v}{\delta_1}$ $\frac{v'}{\gamma_1}$ $\frac{\pi}{q}$ $\frac{v'}{\gamma_1}$

ρ. 4/σημος με εξαίρέσεις

84. 
 Δο ξα Σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ
 ψι ι στοις θε ω και ε πι γης ει ρη η νη
 εν αν θρω ποις ευ δο κι α

Εἰρμός, ὥδῃ β'.

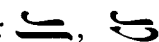
85. 
 Προ σε ε χε ου ρα νε ε και λα λη σω και α
 νυ μνη η σω Χρι στον τον εκ παρ θε νου τε χθεν
 τα εις σω τη ρι αν η μων

Σημ.: Κατόπιν διδάσκεται καὶ τὸ ὑπ' ἀριθμ. 21 τραγούδι, σελ. 205-206.

II. Πλοκές φωνητικῶν χαρακτήρων

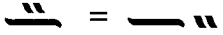

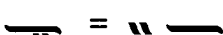

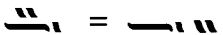

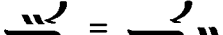



Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς συνθέσεις τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων πού, ὅπως εἶδαμε προηγουμένως, προσδιορίζουν τὸ ποσὸν τῶν ἀναβάσεων καὶ καταβάσεων, ὑπάρχουν καὶ ἄλλες μὲ διαφορετικὴ ἐνέργεια, τὶς ὁποῖες ὀνομάζουμε πλοκές.

Ὑπάρχουν πλοκές πού δείχνουν ἰσότητα, ἀνάβαση, κατάβαση καὶ μεικτὲς πού δείχνουν ἰσότητα καὶ ἀνάβαση ἢ κατάβαση καὶ ἀνάβαση.

α') Πλοκές ἰσότητος: 







Σ' αὐτὲς ἐνεργεῖ μόνο τὸ ἴσον. Τὸ Ὀλίγον ἐνεργεῖ ὡς τονιστικὸ σημάδι (ἢ Ὁξεῖα) καὶ ἡ Πεταστὴ μόνον ὡς ποιοτικὸ σημάδι.



β') Πλοκές ανάβασης:







- α¹)  =  Ἀπαγγέλλεται πρῶτα τὸ Ὀλίγον καὶ κατόπιν τὰ Κεντήματα.
- α²)  =  Ἀπαγγέλλονται πρῶτα τὰ Κεντήματα καὶ κατόπιν τὸ Ὀλίγον.
- α³)  =  Ἀπαγγέλλεται πρῶτα ἡ δίφωνη ἀνάβαση καὶ κατόπιν τὰ Κεντήματα.
- α⁴)  =  Ἀπαγγέλλεται πρῶτα ἡ τετράφωνη ἀνάβαση καὶ κατόπιν τὰ Κεντήματα.
- α⁵)  =  Ἀπαγγέλλεται πρῶτα ἡ πεντάφωνη ἀνάβαση καὶ κατόπιν τὰ Κεντήματα.

Ὅπως παρατηροῦμε, στὶς πλοκές ἀνάβασης ἀπαγγέλλονται ὅλοι οἱ φωνητικοὶ χαρακτῆρες.

γ') Πλοκές κατάβασης:

- α¹) , , , , ,  ²⁶

Στὶς πλοκές αὐτές ἀπαγγέλλονται οἱ ἄνω τοῦ Ὀλίγου φωνητικοὶ χαρακτῆρες, ἐνῶ αὐτὸ ἐνεργεῖ μόνον ὡς τονιστικὸ σημάδι (κυρίως ὡς Ὁξεῖα). Συνήθως κάτω τῶν πλοκῶν αὐτῶν τίθεται Ψηριστό: ,  κλπ.

- α²) , , , , , 

Καὶ στὶς πλοκές αὐτές ἀπαγγέλλονται οἱ ἄνω τῆς Πεταστῆς φωνητικοὶ χαρακτῆρες, ἐνῶ αὐτὴ ἐνεργεῖ μόνον ὡς ποιοτικὸ σημάδι.

26. Γιά τὴν ἐπάνω τοῦ Ὀλίγου ἢ τῆς Πεταστῆς Σύνθεση τοῦ Συνεχοῦς Ἐλαφροῦ, ὅπως αὐτὴ ὀνομάζεται, βλ. σελ. 83.

δ') Μεικτές πλοκές:

≡, ≡, ≡, ≡, ≡, ≡²⁶, ≡, ≡,

Στις μεικτές πλοκές τὸ Ὀλίγον ἐνεργεῖ ὡς Ὁξεῖα (τονιστικὸ σημάδι), ἀπαγγέλλονται δὲ κανονικὰ οἱ ἄνω φωνητικοὶ χαρακτῆρες.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

86. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \rightarrow | \text{---} | \rightarrow \rightarrow | \text{---} | \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow | \begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} |$

ρ. 4/σημος

87. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \equiv \rightarrow | \text{---} | \equiv \equiv \rightarrow | \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \rightarrow \rightarrow \rightarrow | \text{---} | \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow |$
 $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} |$

ρ. 2/σημος

88. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv | \equiv | \rightarrow \equiv | \rightarrow \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv | \equiv | \rightarrow \equiv | \rightarrow \begin{array}{c} \nu' \\ \gamma\gamma \end{array} |$

ρ. 4/σημος

89. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \equiv | \rightarrow \rightarrow \rightarrow \begin{array}{c} \Delta \\ \delta\lambda \end{array} | \rightarrow \equiv | \rightarrow \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow \rightarrow \begin{array}{c} x \\ q \end{array} | \equiv |$
 $\rightarrow | \rightarrow \rightarrow | \text{---} | \rightarrow \rightarrow | \text{---} | \rightarrow \rightarrow | \text{---} |$
 $\rightarrow | \rightarrow \rightarrow \begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} |$

ρ. 4/σημος

90. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \equiv | \rightarrow \rightarrow | \equiv \rightarrow \equiv | \rightarrow \rightarrow \begin{array}{c} \nu' \\ \gamma\gamma \end{array} |$

ρ. 4/σημος

91. $\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \equiv \equiv \rightarrow | \equiv \rightarrow | \rightarrow \rightarrow \equiv | \rightarrow \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow |$
 $\rightarrow \rightarrow \rightarrow | \rightarrow \rightarrow \rightarrow \begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} |$

92. ρ. 4/σημος

93. ρ. 2/σημος

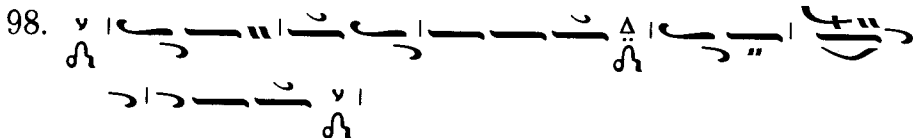
94. ρ. 4/σημος

95. ρ. 4/σημος

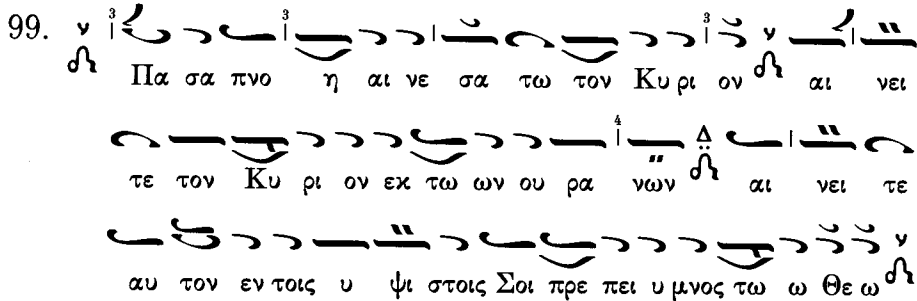
96. ρ. 4/σημος

97. ρ. 4/σημος


ρ. 4/σημος

98. 

ρ. 2/σημος με ἑξαιρέσεις

99. 

Πα σα πνο η αι νε σα τω τον Κυ ρι ον αι νει
τε τον Κυ ρι ον εκ τω ων ου ρα νων αι νει τε
αυ τον εν τοις υ ψι στοις Σοι πρε πει υ μνος τω ω Θε ω

100. 

Αι νει τε αυ τον παν τες οι Αγ γε λοι αυ του
αι νει ει τε αυ τον πα σαι αι δυ να α μεις αυ
του Σοι πρε πει υ μνος τω ω Θε ω

Σημ.: Καὶ ἐκ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν νὰ διδασθοῦν τὰ ὑπ' ἀριθμ. 22
ἕως 24 τραγούδια, σελ. 206-208.

III. Σώματα καὶ Πνεύματα

Τοὺς χαρακτῆρες ποσότητας διαιροῦσαν παλαιότερα σὲ σώματα καὶ πνεύματα καὶ σὲ χαρακτῆρες ποὺ δὲν ἀνῆκαν οὔτε στὰ σώματα οὔτε στὰ πνεύματα. Ἡ διαίρεση αὐτὴ ἀναφέρεται καὶ σὲ πολλὰ νεώτερα Θεωρητικά.

Πνεύματα ὀνόμαζαν τὸ Κέντημα (^), τὴν Ὑψηλή (^), τὸ Ἐλαφρόν (^) καὶ τὴν Χαμηλή (^). Αὐτὰ δὲν γράφονταν μόνα τους, ἀλλὰ ἐπὶ τῶν σωμάτων. Ἀργότερα κάποιοι θεωρητικοὶ τὰ περιόρισαν μόνο στοὺς χαρακτῆρες Κέντημα καὶ Ὑψηλή, διότι μόνον αὐτὰ ἔθεταν ἐπὶ τῶν σωμάτων. Οἱ χαρακτῆρες αὐτοί, ὅπως βλέπουμε, δείχνουν μελωδικὴ μετάβαση πρὸς τὸ βαρὺ ἢ τὸ ὀξύ κατὰ διφωνία (διάστημα τρίτης) ἢ τετραφωνία (διάστημα πέμπτης), καὶ ὄχι συνεχῆ κατὰ φθόγγο ἀνάβαση ἢ κατάβαση. Οἱ ἄλλοι χαρακτῆρες ποὺ δείχνουν τὴν κατὰ φθόγγο ἀνάβαση ἢ κατάβαση, πλὴν τῆς Ὑποροῆς καὶ τῶν Κεντημάτων, ἐκαλοῦντο (καὶ καλοῦνται) σώματα.

Κατὰ καιροὺς ἔχουν δοθῇ γι' αὐτὸ τὸ θέμα διάφορες ἐξηγήσεις ἀπὸ νεώτερους θεωρητικοὺς τῆς ἐκκλησιαστικῆς μας μουσικῆς, ὅπως ὅτι τὰ πνεύματα δὲν μπορεῖ νὰ σταθοῦν μόνα τους στὴ βυζαντινὴ μουσικὴ γραφὴ, ἀλλὰ πρέπει νὰ στηρίζονται ἐπὶ τῶν σωμάτων ἢ ὅτι καὶ ἡ μουσικὴ μας ἔχει πνεύματα κατ' ἀναλογίαν πρὸς τὴν γλῶσσα μας (βλ. Σ. Καρά, Θεωρητικόν, τ. Α', σ. 31). Κατ' ἄλλην ἐκδοχὴν ἡ διάκριση αὐτὴ ὀφείλεται στὴ διαφορὰ ἀπαγγελίας ποὺ προσδιορίζουν οἱ ποσοτικοὶ χαρακτῆρες (βλ. Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, Θεωρία καὶ πρᾶξις τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, σ. 48, ὑπόσημ. 4).

Αὐτὲς οἱ ἀπόψεις δὲν λύνουν στὴν οὐσίᾳ τὸ θέμα. Ἡ διαίρεση μάλιστα αὐτὴ τῶν σημαδιῶν ποσότητας χαρακτηρίστηκε ὡς «ἄκριτος» ἀπὸ τὸν Χρῦσανθο (βλ. Μικρὸν Θεωρητικόν, σ. 54), ὁ ὁποῖος στὴ συνέχεια προσθέτει ὅτι «τὴν σήμερον δὲν συγχωροῦνται

εἰς τὴν Μουσικὴν περιττολογία». Ὁ ἴδιος στὸ *Μικρὸν Θεωρητικόν* (§ 214) γράφει ὅτι τὰ πνεύματα δὲν χειρονομοῦνται μόνον τους, ἀλλὰ χειρονομοῦνται μαζί με τὰ σώματα (δέχονται δηλαδή τὴν ποιότητα καὶ γενικὰ τὰ ποικίλματα τῆς φωνῆς ποὺ προσδιορίζουν τὰ σώματα ἐπὶ τῶν ὁποίων τίθενται). Ὅμως τὴν σημασία τῆς διαίρεσεως τῶν ποσοτικῶν χαρακτήρων μᾶς διασαφηνίζουν οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες ἀρμονικοὶ (μουσικοὶ) καὶ κυρίως ὁ Ἀριστόξενος, ποὺ ἀσχολήθηκαν, ἐκτὸς τῶν ἄλλων, καὶ μετὰ τὴν κινήσεις τῆς φωνῆς. Οἱ ἀντιλήψεις αὐτῶν καὶ τὰ πορίσματα πέρασαν καὶ στὰ κυριώτερα θεωρητικὰ χειρόγραφα (παπαδικές) τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν δασκάλων.

Ἡ πρώτη ἀκουστικὴ ἀρχὴ ποὺ τίθεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς εἶναι ὅτι ὁ φθόγγος γιὰ νὰ εἶναι διαστατὸς πρέπει νὰ ἔχει χρονικὴ διάρκεια (νὰ ἔχει ἀρχή, μέση καὶ τέλος) καί, ὅταν ἡ φωνὴ μελωδεῖ, νὰ στέκεται στοὺς διαφόρους φθόγγους, ἐνῶ ὑπερβαίνει, χωρὶς νὰ σταθῇ στὰ ἐνδιάμεσα διαστήματα.

Αὕτὴ τὴν ἀκουστικὴ ἀρχὴ τὴν βρίσκουμε στὰ «Ἀρμονικὰ στοιχεῖα» τοῦ Ἀριστόξενου (Α, 8-25-30), ὅπου ἀναφέρονται τὰ ἀκόλουθα:

«(Ἡ φωνή)... συνεχῶς κατὰ τὸν χρόνον ὑπερβαίνουσα μὲν τοὺς περιεχομένους ὑπὸ τῶν τάσεων τόπους, ἵσταμένη δὲ ἐπ' αὐτῶν τῶν τάσεων καὶ φθεγγομένη ταύτας μόνον αὐτάς μελωδεῖν λέγεται καὶ κινεῖσθαι διαστηματικὴν κίνησιν», ἥτοι: «Ἡ φωνή... συνεχῶς ὡς πρὸς τὸν χρόνον πηδώντας τοὺς τόπους ποὺ περιέχονται ἀνάμεσα στὰ ὕψη (τῶν φθόγγων) καὶ σταματώντας στὰ ὕψη καὶ ἐκφέροντας αὐτά, λέγεται ὅτι μελωδεῖ μόνον αὐτά καὶ ὅτι ἀκολουθεῖ κίνηση κατὰ διαστήματα».

Ὁ Κλαύδιος Πτολεμαῖος (108-160 μ.Χ.) γράφει πῶς ὅ,τι δὲν συλλαμβάνει ἡ αἴσθησις τὸ συλλαμβάνει ὁ λόγος. Τοῦτον «οἱ παλαιοὶ καὶ νοῦν προσηγόρευον». Περί διαστατοῦ καὶ ἀνυπάρκτου χρόνου φθόγγου (φθόγγου δηλαδή ποὺ ἔχει ἢ δὲν ἔχει χρονικὴ διάρκεια) γράφει καὶ ὁ νεοπλατωνικὸς φιλόσοφος Πορφύριος (232-304 μ.Χ.).

Οἱ ἀντιλήψεις αὐτὲς πέρασαν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, καὶ σὲ κα-

τοπινὰ μουσικὰ Θεωρητικὰ τῆς χειρόγραφης μουσικῆς μας παραδόσεως (παπαδικές), ὅπως εἶναι τὸ χειρόγραφο «Ἀγιοπολίτης»²⁷ (14ος αἰ., βλ. καὶ Δ. Μαζαράκη, *Μουσικὴ ἐρμηνεία Δημοτικῶν Τραγουδιῶν ἀπὸ ἀγιορείτικα χειρόγραφα*, σελ. 106 κ.ἐξ.).

Ἀπὸ τὰ παραπάνω λοιπὸν συμπεραίνουμε ὅτι τὰ σημάδια Κέντημα (◡), Ὑψηλή (↗), Ἐλαφρόν (↶) καὶ Χαμηλή (↘) τῆς βυζαντινῆς σημειογραφίας ποὺ προσδιορίζουν ὑπερβατές καὶ μόνον ἀνάβασεις καὶ καταβάσεις (διφωνία καὶ τετραφωνία), κατὰ τὴ μελωδική τους ἐκτέλεση ἀφήνουν τοὺς ἐνδιάμεσους αὐτῶν φθόγγους μὲ τὴ συνεχῇ τους ἀνάβαση ἢ κατάβαση καὶ ἔτσι δὲν τοὺς συλλαμβάνει ἡ αἴσθησις (ἢ ἀκοή). Δὲν ὑπάρχουν δηλαδὴ οὔτε γιὰ τὴν αἴσθησις οὔτε γιὰ τὸ μέλος. Τοὺς συλλαμβάνει ὅμως ἡ νόησις (ὁ νοῦς, τὸ πνεῦμα) καὶ γι' αὐτὸ ὀνομάστηκαν Πνεύματα. Τὰ ὑπόλοιπα ποὺ τὰ συλλαμβάνει ἡ αἴσθησις ὀνομάστηκαν σώματα, πλὴν τῶν Κεντημάτων (≡) καὶ τῆς Ὑποροῆς (⚈) ποὺ τὰ ἐξαίρεσαν οἱ παλαιοὶ μουσικοὶ λόγῳ τῆς διαφορετικῆς τότε χρονικῆς των ἐκτελέσεως. Σημειωτέον ὅτι καὶ κατὰ τοὺς Στωικοὺς «σῶμά ἐστὶν ἡ φωνή» (βλ. Διογ. Λαερτ. VII, 55-56).

Στὴ σημερινὴ μουσικὴ μας σημειογραφία οἱ παραπάνω διακρίσεις δὲν ἔχουν καμιὰ πρακτικὴ ἀξία. Στὴν παλαιὰ ὅμως μουσικὴ γραφὴ εἶχαν, λόγῳ ὑπάρξεως τῆς χειρονομίας, διότι τὰ σημάδια Πνεύματα ἦσαν συνδεδεμένα καὶ μὲ αὐτήν.

27. Τὸ χειρόγραφο ὀνομάσθηκε «Ἀγιοπολίτης», ἐπεὶ περιέχει καὶ συγγραφές μερικῶν Πατέρων καὶ Ἀσκητῶν ποὺ μόνασαν στὴν ἁγία πόλιν Ἱερουσαλὴμ καὶ κυρίως τῶν Κοσμά καὶ Ἰωάννου τοῦ Δαμασκηνοῦ τῆς Μονῆς τοῦ Ἀγίου Σάββα.

8. Γενικός Πίνακας συνθέσεων αναβάσεως και καταβάσεως

α') Συνθέσεις αναβάσεως			β') Συνθέσεις καταβάσεως	
—	┐	┐	┐	3
┐	┐	┐	┐	5
┐	┐	┐	┐	6
┐	┐	┐	┐	7
┐	┐	┐	┐	8
┐	┐	┐	┐	9
┐	┐	┐	┐	10
┐	┐	┐	┐	11
┐	┐	┐	┐	12
┐	┐	┐	┐	13
┐	┐	┐	┐	14
┐	┐	┐	┐	15

9. Κλασματικοί χρονικοί χαρακτήρες

Ι. Χαρακτήρες πού διαιροῦν τὸν χρόνο

Ἡ διαίρεση τοῦ ἑνὸς ἀπλοῦ χρόνου (πρώτου ἢ βραχέος) σὲ μικρότερα χρονικά διαστήματα ἐπισημαίνεται μὲ εἰδικούς χαρακτήρες πού ὀνομάζονται Χρονικοί χαρακτήρες καὶ εἶναι οἱ ἀκόλουθοι:

- | | | |
|-------------------|------|-------------------------------|
| α') Τὸ γοργὸ | ┐ | διαίρει τὸν χρόνο στὰ δύο |
| β') Τὸ δίγοργο | ┐┐ | διαίρει τὸν χρόνο στὰ τρία |
| γ') Τὸ τρίγοργο | ┐┐┐ | διαίρει τὸν χρόνο στὰ τέσσερα |
| δ') Τὸ τετράγοργο | ┐┐┐┐ | διαίρει τὸν χρόνο στὰ πέντε |

Ὑπάρχουν ἀκόμη χρονικοί χαρακτήρες πού διαιροῦν τὸν πρῶτο χρόνο σὲ μικρότερα χρονικά διαστήματα, ὅπως τὸ πεντάγοργο ┐┐┐┐ (διὰ ἑξι), τὸ ἑξάγοργο ┐┐┐┐┐ (διὰ ἑπτὰ) κλπ., πού ὁμως σπάνια χρησιμοποιοῦνται στὰ ἀργὰ (καθιστικά) δημοτικά τραγούδια ἢ σὲ ὀργανικές μελωδίες.

Οἱ χρονικοί χαρακτήρες διαίρεσης τοῦ χρόνου τίθενται πάντα στὸν δεύτερο φωνητικό χαρακτήρα ἐκείνων στοὺς ὁποίους ἐνεργοῦν.

Κατ' ἄλλην ἔννοια συνάγουν (συγκεντρώνουν) τοὺς φωνητικούς χαρακτήρες ὑπὸ ἓναν χρόνο καὶ μία κίνηση, θέση ἢ ἄρση, ὅπου ὁ καθένας θὰ ἔχει ἴση κλασματική χρονικὴ ἀξία. Ἡ συναγωγή λοιπὸν τῶν φωνητικῶν χαρακτήρων ὑπὸ ἓναν χρόνο καὶ μία κίνηση ὀνομάζεται στὴν ἑλληνικὴ μουσικὴ διαίρεση τοῦ πρώτου ἢ βραχέος χρόνου.

Αὐτὴ ἡ ἀντίληψη τῆς ὑπὸ ἓναν χρόνο (καὶ μιᾷ κίνηση) ὑπαγωγῆς καὶ ἀπαγγελίας δύο ἢ περισσότερων φωνητικῶν χαρακτήρων ὑπῆρχε τόσο στοὺς ἀρχαίους ὅσο καὶ στοὺς βυζαντινοὺς μουσικοὺς καὶ θεωρητικοὺς συγγραφεῖς. Ἐτσι, μὲ τὰ λεγόμενα «συνάγματα» διαιροῦσαν τὸν χρόνο, ὁ ὁποῖος ἐθεωρεῖτο «ἄτμητος» καὶ «ἀδιαίρετος». Γι' αὐτὸ δὲν εἶχαν καὶ ἰδιαίτερα σημάδια ὑποδιαίρεσέως του. Οἱ τρεῖς Δάσκαλοι, Χρῦσανθος, Γρηγόριος καὶ Χουρμούζιος πού, ὡς γνωστόν, καθιέρωσαν τὴν χρησιμοποιούμενη σήμερα ἑλληνικὴ (βυζαντι-

νή) μουσική σημειογραφία καθιέρωσαν καὶ τοὺς παραπάνω ἰδιαίτε-
ρους χαρακτῆρες διαιρέσεως τοῦ χρόνου, ἀντικαταστήσαντες ἔτσι
τὴν πρακτικὴ τῶν «συναγμάτων».

Σημ.: Τὰ συνάγματα προσδιόριζαν τὴν ὑπαγωγή περισσοτέρων τῆς μιᾶς φω-
νῶν, ἁξίας κλασματικῆς κάθε μιᾶς τοῦ πρώτου χρόνου μέσα στοῦ ρυθμικὸ σχῆμα.
Εἶναι δέ, σύμφωνα με τὶς μαρτυρίες τῶν παλαιῶν θεωρητικῶν, τὰ ἀκόλουθα: Ἡ
βαρεῖα (\smile), τὸ πῆσμα (\smile), τὸ ἀντικένωμα, (\longrightarrow), ἡ πεταστή (\smile) καὶ τὸ σύ-
ναγμα (\smile)

α') Τὸ Γοργό Γ

Τὸ γοργό διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνο σὲ δύο ἴσα μέρη ἢ συνάζει ὑπὸ
ἕναν χρόνο (πρῶτον ἢ βραχύν) καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση) δύο
φωνητικούς χαρακτῆρες καὶ τίθεται πάντα στὸν δεύτερο.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

101. \smile | \smile \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile \smile |
 \smile | \longrightarrow \smile \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |
 \smile

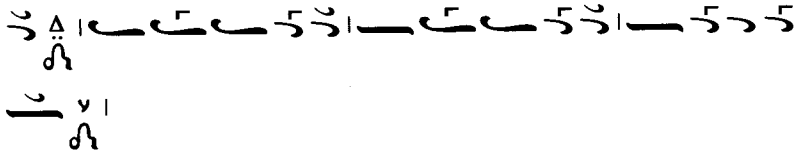
102. \smile | \smile \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile |
 \smile | \longrightarrow \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile | \longrightarrow \smile \smile | \smile \smile \smile |
 \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |
 \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |

ρ. 3/σημος

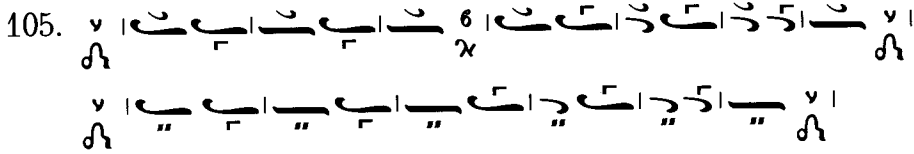
103. \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |
 \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |

ρ. 4/σημος

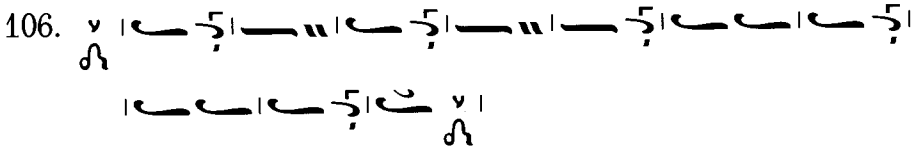
104. \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |
 \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile | \smile \smile \smile |



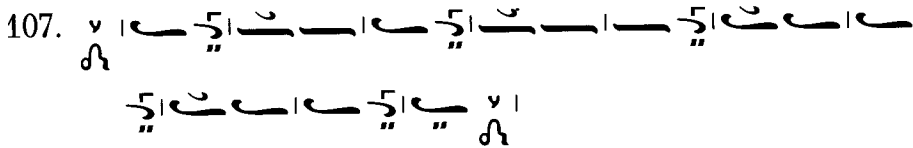
ρ. 2/σημος



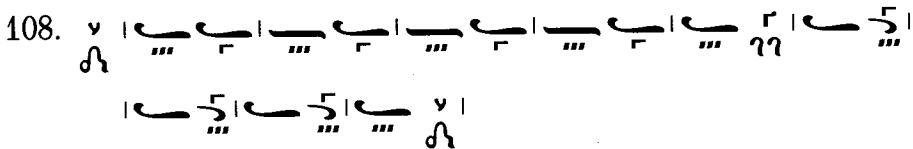
ρ. 2/σημος



ρ. 2/σημος



ρ. 4/σημος



Τὸ γοργὸν σὲ πλοχὰς φωνητικῶν χαρακτήρων:

$$\alpha^1) \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} = \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} \quad \alpha^3) \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} = \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}}$$

$$\alpha^2) \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} = \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} \quad \alpha^4) \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}} = \text{ — } \underline{\underline{\text{F}}}$$

Στὶς παραπάνω περιπτώσεις τὸ γοργὸν ἀνήκει στὰ Κεντήματα, τὰ

ὅποια ἀπαγγέλλονται σὲ ἓναν χρόνον καὶ μιὰ κίνηση μὲ τὸν προηγούμενό τους φωνητικὸ χαρακτήρα.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

109. ρ. 2/σημος

110. ρ. 4/σημος

111. ρ. 4/σημος

112. ρ. 2/σημος

$$\alpha^5) \text{ — } \overline{\text{5}} = \text{ — } \overline{\text{7}}$$

Στὴν περίπτωση αὐτῆς τῆς πλοκῆς μὲ γοργό, τοῦτο ἀνήκει μὲν στὰ Κεντήματα, ἐνώνει ὅμως αὐτὰ σὲ ἓναν χρόνον (καὶ μιὰ κίνηση) μὲ τὴν τετράφωνη ἀνάβαση.

φος χάνει κατὰ τὸ ἥμισυ τὴ χρονική της ἀξία (ἡμίχρονη) καὶ ἀπαγγέλλεται σ' ἓναν χρόνο μὲ τὸν προηγούμενο φωνητικὸ χαρακτήρα, σὰν νὰ ἔχει γοργό. Τὸ Ἐλαφρὸ χάνει κατὰ τὸ ἥμισυ τὴν ποσοτική του ἀξία καὶ ἔτσι κατεβαίνει μία φωνή, ὅπως ἡ Ἀπόστροφος. Ἡ ἡμίχρονη Ἀπόστροφος δὲν δέχεται ποτὲ συλλαβή, ἐνῶ τὸ Ἐλαφρὸν δέχεται πάντα συλλαβή.

$$\sim = \sim$$

$$\frac{1}{2} + 1 = 1\frac{1}{2} \text{ χρόνος}$$

Τὸ Συνεχὲς Ἐλαφρὸν νοεῖται πάντα σὲ συνδυασμὸ μὲ φωνητικὸ χαρακτήρα ποὺ προηγεῖται τούτου:

$$\sim \sim = \sim \sim$$

$$\frac{1}{2} + \frac{1}{2} + 1 = 2 \text{ χρόνοι}$$

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

120. $\begin{array}{l} \text{υ} | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim \\ \text{δλ} \end{array}$

$\begin{array}{l} \Delta | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim \\ \text{δλ} \end{array}$

$\begin{array}{l} \text{υ} | \\ \text{δλ} \end{array}$

Ἡ ἴδια ἀσκηση ἀναλυμένη:

$\begin{array}{l} \text{υ} | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim \Delta | \\ \text{δλ} \end{array}$

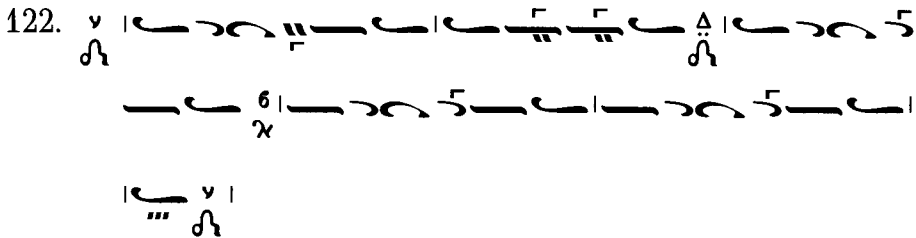
$\begin{array}{l} | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim \text{υ} | \\ \text{δλ} \end{array}$

ρ. 3/σημος

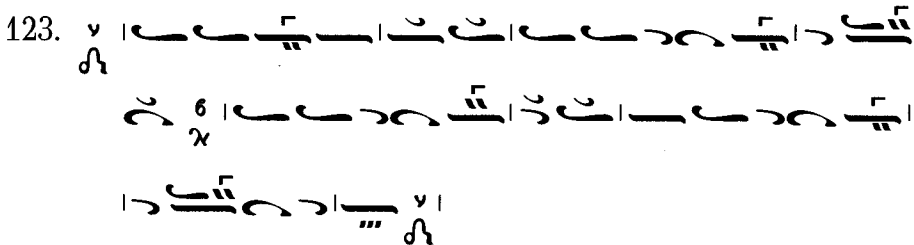
121. $\begin{array}{l} \text{υ} | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim | \sim \sim \text{6} | \sim \sim | \\ \text{δλ} \quad \chi \end{array}$

$\begin{array}{l} | \sim \sim | \sim \sim \text{υ} | \\ \text{δλ} \end{array}$

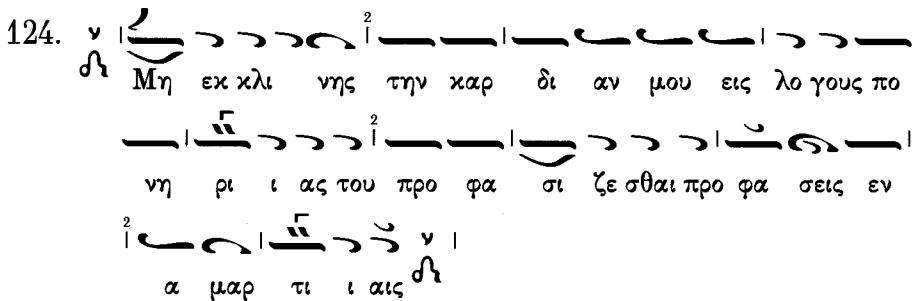
ρ. 4/σημος

122. 

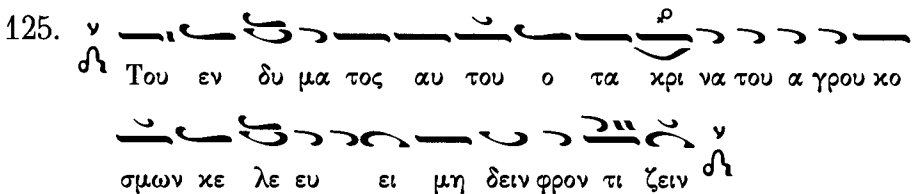
ρ. 4/σημος

123. 

ρ. 4/σημος με εξαίρέσεις

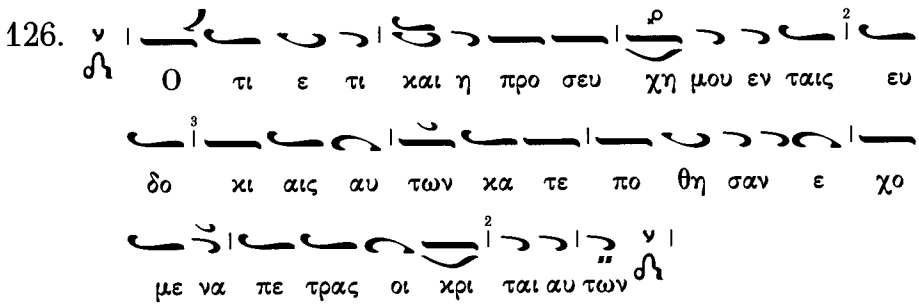
124. 

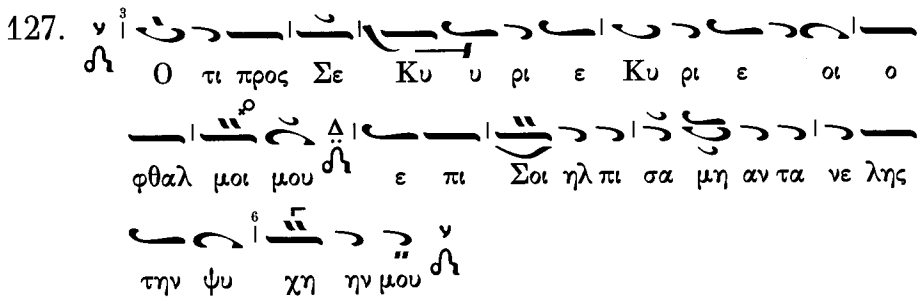
Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο
νη ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα σεις εν
α μαρ τι ι αις

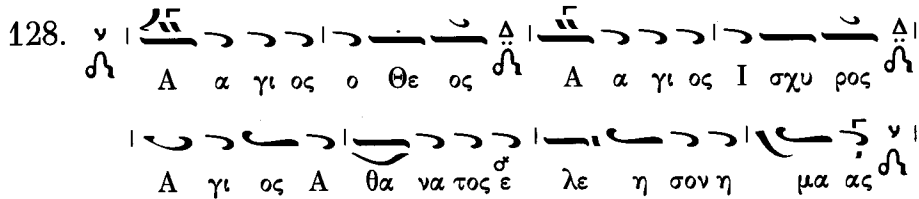
125. 

Του εν δυ μα τος αυ του ο τα κρι να του α γρου κο
σμων κε λε ευ ει μη δειν φρον τι ζειν

Σημ.: Όπου μετά τὸν 4/σημο ἀκολουθεῖ 2/σημος, μπορεῖ νὰ θεωρηθῇ ὡς ἐξά-
σημος (Ίωνικός, βλ. σελ. 314) καὶ νὰ ἐκτελεσθῇ μὲ τρεῖς κινήσεις (δύο χρόνοι ἀνὰ
κίνηση).

126. 
 Ο τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ευ
 δο κι αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο
 με να πε τρας οι κρι ται αυ των

127. 
 Ο τι προς Σε Κυ υ ρι ε Κυ ρι ε οι ο
 φθαλ μοι μου ε πι Σοι ηλ πι σα μη αν τα νε λης
 την ψυ χη ην μου

128. 
 Α α γι ος ο Θε ος Α α γι ος Ι σχυ ρος
 Α γι ος Α θα να τος λε η σον η μα ας

129. 
 Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ι ω Πνευ μα
 τι Και νυν υν και α ει και εις τους αι ω νας
 των αι ω νων α μην Α γι ος Α θα να τος ε
 λε η σον η μα ας

Σημ.: Στή συνέχεια διδάσκονται και τὰ ὑπ' ἀριθ. 25 ἕως 38 δημοτικά τρα-
 γούδια, καθὼς καὶ οἱ ὀργανικὲς μελωδίαι 39-43, σελ. 209-223.

β') Τὸ Δίγοργο $\text{—}^{\text{—}}$

Τὸ δίγοργο διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνον (πρῶτον ἢ βραχύν) σὲ τρία ἴσα μέρη, ἥτοι ἀπαιτεῖ τὴν ἀπαγγελίαν τριῶν φωνητικῶν χαρακτήρων σὲ ἕναν χρόνον καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση).

$$\text{I) } \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} = \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} \quad \begin{matrix} 1/3 & 1/3 & 1/3 & & 1 \text{ χρόνος} \end{matrix}$$

$$\text{II) } \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} = \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}}$$

$$\text{III) } \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} = \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}}$$

ΑΣΚΗΣΕΙΣ


$$\begin{array}{l} \text{ρ. 2/σημος} \\ 130. \text{ } \begin{array}{c} \gamma \\ \delta \end{array} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \end{array}$$

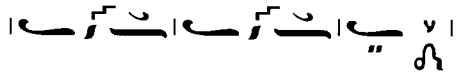
$$\begin{array}{l} \text{ρ. 2/σημος} \\ 131. \text{ } \begin{array}{c} \gamma \\ \delta \end{array} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \end{array}$$

$$\begin{array}{l} \text{ρ. 2/σημος} \\ 132. \text{ } \begin{array}{c} \gamma \\ \delta \end{array} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \end{array}$$

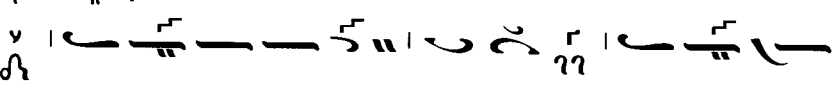
$$\begin{array}{l} \text{ρ. 4/σημος} \\ 133. \text{ } \begin{array}{c} \gamma \\ \delta \end{array} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \text{—}^{\text{—}} \text{—}^{\text{—}} | \end{array}$$

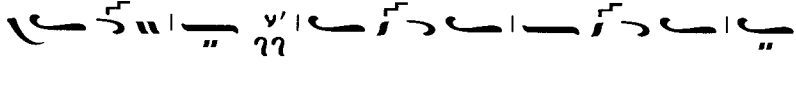
ρ. 3/σημος

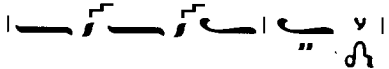
134. 



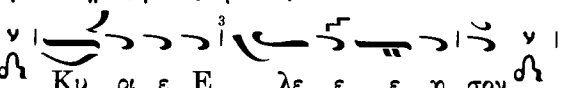
ρ. 3/σημος

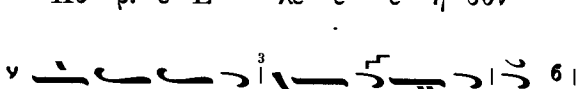
135. 

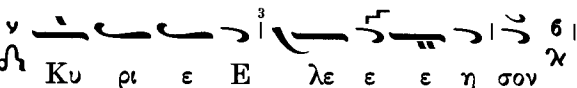





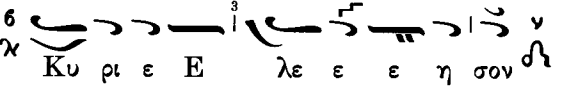
ρ. 4/σημος με εξαίρεσεις


136. 

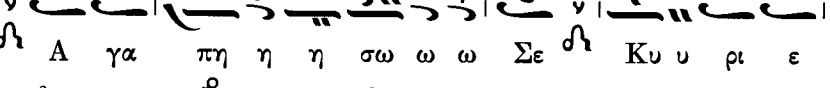


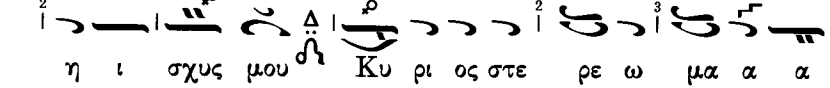
137. 

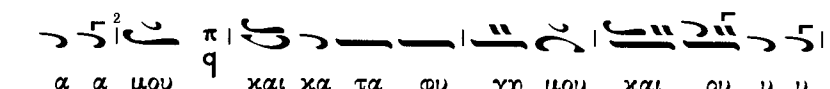


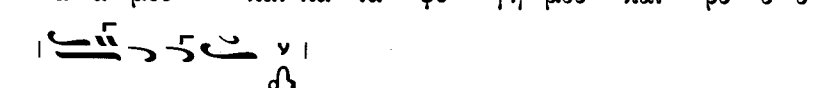
138. 




139. 









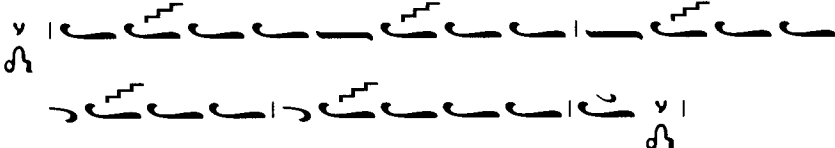
γ') Τὸ Τρίγοργο

Τὸ τρίγοργο διαιρεῖ τὸν ἕναν χρόνον (πρῶτον ἢ βραχύν) σὲ τέσσερα ἴσα μέρη, ἥτοι ἀπαιτεῖ τὴν ἀπαγγελία τεσσάρων φωνητικῶν χαρακτήρων σὲ ἕναν πρῶτον χρόνο καὶ μία κίνηση (θέση ἢ ἄρση).

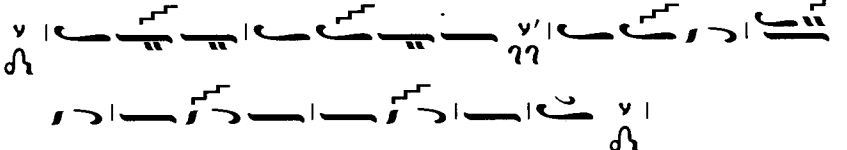
$$\underbrace{\quad \quad \quad \quad}_{1/4} \underbrace{\quad \quad \quad \quad}_{1/4} \underbrace{\quad \quad \quad \quad}_{1/4} \underbrace{\quad \quad \quad \quad}_{1/4} = \underbrace{\quad \quad \quad \quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

140. 

ρ. 2/σημος

141. 

Παρατήρηση: Κείμενα βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς καὶ τραγούδια με δίγοργα καὶ κυρίως τρίγοργα καὶ τετράγοργα εἶναι δύσκολα στὴν ἐκτέλεση. Γι' αὐτὸ ὁ δάσκαλος στὴν παροῦσα φάση τῶν μαθημάτων πρέπει νὰ περιορισθῇ σὲ ἀπλές ἀσκήσεις με τοὺς χαρακτῆρες αὐτοῦς.

δ') Τὰ Τετράγοργα καὶ Πεντάγοργα

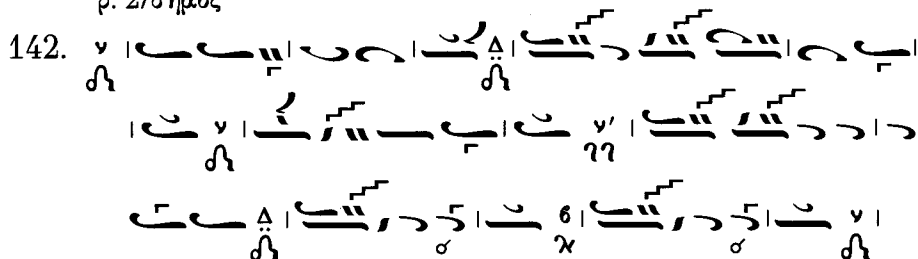
Στὰ τετράγοργα καὶ πεντάγοργα ὁ χρόνος διαιρεῖται διὰ πέντε καὶ ἑξὶ ἀντίστοιχα. Ἀνάλογη διαίρεση γίνεται καὶ με τοὺς χρονικούς χαρακτῆρες ποὺ ὀρίζουν μικρότερες διαιρέσεις τοῦ πρώτου χρόνου.

$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{1 \text{ χρόνος}} = \underbrace{\quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$

$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}}_{1/6} \underbrace{\quad}_{1/6}}_{1/6} \underbrace{\quad}_{1/6}}_{1/6} \underbrace{\quad}_{1/6}}_{1 \text{ χρόνος}} = \underbrace{\quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$


ΑΣΚΗΣΗ


ρ. 2/σημος

142. 


II. Χρονικοί χαρακτήρες που διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο

Οἱ χρονικοί χαρακτήρες που διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο εἶναι τρεῖς:


α') Τὸ Ἀργὸ 

β') Τὸ Ἡμιόλιο ἢ Τριημάργο 

γ') Τὸ Διάργο 

Ἡ θέση τους παρατηρεῖται πάντα στὴ γραφὴ , ἥτοι:



α') Τὸ Ἀργὸ 

Τὸ ἀργὸ ἐνεργεῖ ὡς γοργὸ στὰ Κεντήματα καὶ τὸν προηγούμενό τους φωνητικὸ χαρακτήρα καὶ ὡς κλάσμα στὸ Ὀλίγον, ἥτοι:

III. Παρεστιγμένοι χρονικοί χαρακτήρες

Παρεστιγμένοι ονομάζονται οί χαρακτήρες διαιρέσεως τοῦ χρόνου πού φέρουν στιγμή (τελεία), ἡ ὁποία ὀρίζει ἄνιση κατανομή τοῦ χρόνου στοὺς χαρακτήρες πού ἐνεργοῦν. Ἔχουμε λοιπόν:

α') Γοργὸ παρεστιγμένο $\text{┐}, \text{┐}$

β') Δίγοργο παρεστιγμένο $\text{┐}, \text{┐}, \text{┐}$

γ') Τρίγοργο παρεστιγμένο $\text{┐}, \text{┐}, \text{┐}, \text{┐}$

α') Γοργὸ παρεστιγμένο ἀριστερὰ ἢ δεξιὰ σημαίνει ὅτι ὁ χρόνος διαιρεῖται διὰ τρία, ἐκ τῶν ὁποίων στήν πρώτη περίπτωση ὁ πρῶτος φωνητικός χαρακτήρας παίρνει τὰ $\frac{2}{3}$ τοῦ χρόνου καὶ ὁ δεύτερος τὸ $\frac{1}{3}$ καὶ στὴ δεύτερη περίπτωση γίνεται τὸ ἀντίθετο. Π.χ.:

$\text{┐} \text{┐} = \text{┐}$
 $\frac{2}{3} \quad \frac{1}{3} \quad 1 \text{ χρόνος}$

$\text{┐} \text{┐} = \text{┐}$
 $\frac{1}{3} \quad \frac{2}{3} \quad 1 \text{ χρόνος}$

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

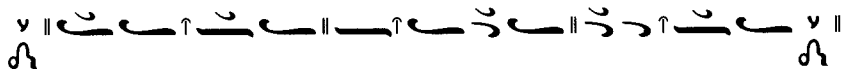
ρ. 2/σημος (γοργὸ παρεστιγμένο ἀριστερά)

147. $\text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐}$

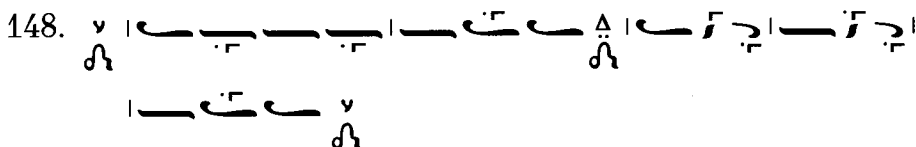
ἢ $\text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐}$

Ἄν πολλαπλασιάσουμε τοὺς κλασματικούς χρόνους $\frac{2}{3}$ καὶ $\frac{1}{3}$ ἐπὶ τρία, προκύπτει ὁ 6/σημος δακτυλικὸς ρυθμὸς σὲ σχῆμα διτρώ-
 χαιου: $\text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐} \text{┐}$ ἤτοι:

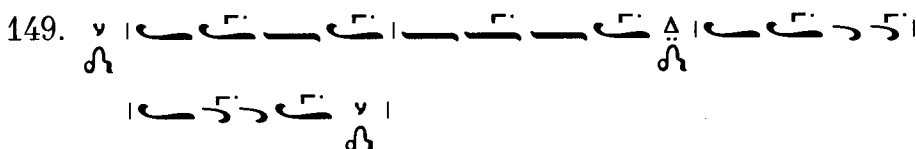
$\frac{2}{3} \times 3 = \frac{6}{3} = 2$ χρόνοι (—) καὶ $\frac{1}{3} \times 3 = \frac{3}{3} = 1$ χρόνος (—)
καὶ ἐπομένως:



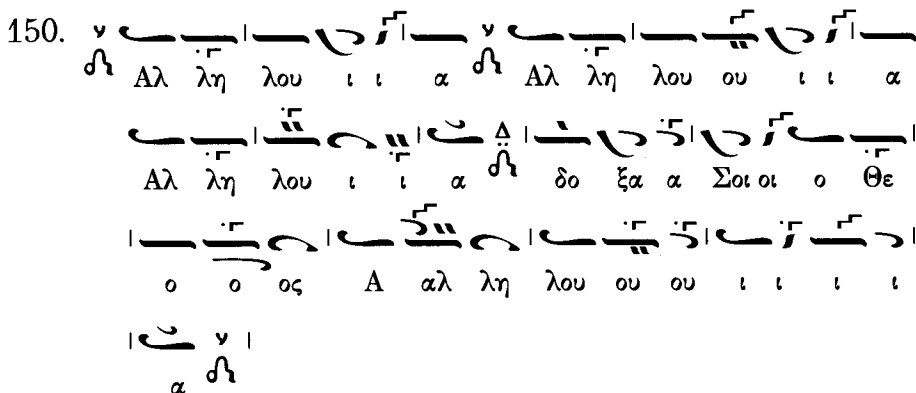
ρ. 2/σημος



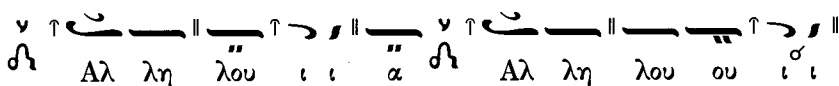
ρ. 2/σημος (γοργὸ παρῆστιγμένο δεξιά)



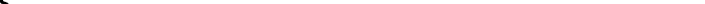
ρ. 2/σημος



Ἄν τριπλασιάσουμε τοὺς χρόνους θὰ ἔχουμε τὴν ὀρθὴ παρασῆ-
μανση σὲ ρυθμὸ 6/σήμων (διτροχαίων) δακτυλικῶν ποδῶν.




ρ. 2/σημος

152. 

Ἀναλυτικά:

γ | $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$ || $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$ $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$ | $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$
 $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$ | $\underbrace{\quad\quad\quad}_{\quad}$ γ |

ρ. 2/σημος

153. 

Ἀναλυτικά:

[illegible]

γ') Τὸ παρεστιγμένο τρίγωνο διαιρεῖ τὸν χρόνον σὲ πέντε ἴσα μέρη πού κατανέμονται σὲ τέσσερες φωνητικούς χαρακτῆρες ἀνάλογα καὶ ἐδῶ μὲ τὴ θέσιν τῆς στιγμῆς ἐπὶ τοῦ τριγώρου.

$$\underbrace{\quad}_{2/5} \underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5} = \underbrace{\quad}_{2/5} \underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5} = \underbrace{\quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$
$$2/5 \quad 1/5 \quad 1/5 \quad 1/5 \quad \overbrace{2/5} \quad 1/5 \quad 1/5 \quad 1/5 \quad 1 \text{ χρόνος}$$
$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{2/5}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}} = \underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{2/5}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}} = \underbrace{\quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$

$\frac{1}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{2}{5}$ $\frac{1}{5}$ $\frac{1}{5}$ 1 χρόνος

$$\underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{2/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{1 \text{ χρόνος}} = \underbrace{\underbrace{\underbrace{\quad}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5}}_{2/5}}_{1/5} \underbrace{\quad}_{1/5} = \underbrace{\quad}_{1 \text{ χρόνος}}$$
$$1/5 \quad 1/5 \quad 2/5 \quad 1/5 \quad 1/5 \quad 1/5 \quad \overline{2/5} \quad 1/5 \quad 1 \text{ χρόνος}$$

ρ. 2/σημος

$$155. \begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{6}}{\chi} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} \\ \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\delta\lambda} |$$

Ἀναλυτικά:

$$\begin{array}{c} \nu \\ \delta\lambda \end{array} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{6}}{\chi} | \text{---} \text{---} \\ \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\text{---}} \text{---} | \text{---} \overset{\text{5}}{\delta\lambda} |$$

Σημ.: Ἐφ' ὅσον οἱ χρονικοὶ χαρακτηῖρες, ποὺ διαιροῦν καὶ αὐξάνουν τὸν χρόνο, ἐμπεριέχουν τὸ γοργό, μπορεῖ νὰ ἔχουμε καὶ αὐτοὺς παρεστιγμένους, ὡς ἀκολούθως:

ε') Τὸ ἀργὸν $\overset{\cdot}{\Gamma}$, $\overset{\cdot}{\Gamma}$

$$\varepsilon^1) \text{---} \overset{\cdot}{\Gamma} = \text{---} \overset{\cdot}{\Gamma} \text{---} \\ 2/3 + 1/3 + 2 \quad 2/3 + 1/3 + 2 = 3 \text{ χρόνοι}$$

$$\varepsilon^2) \text{---} \overset{\cdot}{\Gamma} = \text{---} \overset{\cdot}{\Gamma} \text{---} \\ 1/3 + 2/3 + 2 \quad 1/3 + 2/3 + 2 = 3 \text{ χρόνοι}$$

στ') Τὸ τριημίανον $\overset{\cdot}{\Lambda}$, $\overset{\cdot}{\Lambda}$

$$\sigma\tau^1) \text{---} \overset{\cdot}{\Lambda} = \text{---} \overset{\cdot}{\Lambda} \text{---} \\ 2/3 + 1/3 + 3 \quad 2/3 + 1/3 + 3 = 4 \text{ χρόνοι}$$

$$\sigma\tau^2) \text{---} \overset{\cdot}{\Lambda} = \text{---} \overset{\cdot}{\Lambda} \text{---} \\ 1/3 + 2/3 + 3 \quad 1/3 + 2/3 + 3 = 4 \text{ χρόνοι}$$

ζ) Τὸ διάργον $\overline{\text{ζ}}$, $\overline{\text{ζ}}$.

$$\zeta^1) \text{ — } \overline{\text{ζ}} = \text{ — } \overline{\text{ζ}} \text{ — } \overline{\text{ζ}} \\ 2/3 + 1/3 + 4 \quad 2/3 + 1/3 + 4 = 5 \text{ χρόνοι}$$

$$\zeta^2) \text{ — } \overline{\text{ζ}} = \text{ — } \overline{\text{ζ}} \text{ — } \overline{\text{ζ}} \\ 1/3 + 2/3 + 4 \quad 1/3 + 2/3 + 4 = 5 \text{ χρόνοι}$$

(Βλ. καὶ Δ. Γ. Παναγιωτοπούλου, *Θεωρία καὶ Πρᾶξις τῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς*, σελ. 74).

Ἀφοῦ ὅμως μποροῦν νὰ παρασημανθοῦν μὲ τὶς ἑναντι αὐτῶν ἀναλύσεις, μᾶλλον περιττεύει ἡ χρῆση τους.

Στὴ συνέχεια διδάσκονται τὰ ὑπ' ἀριθμ. 44-55 τραγούδια, σελ. 224-234.

IV. Κλασματικὲς παύσεις ἢ σιωπές

Οἱ μικρότερες τοῦ ἐνὸς πρώτου ἢ βραχέος χρόνου παύσεις παριστάνονται γραφικὰ μὲ τὶς παύσεις τῶν ἀκεραίων χρόνων (σελ. 56) σὲ συνδυασμὸ μὲ τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες διαίρεσης τοῦ χρόνου ὡς ἀκολούθως:

α') Παύση τοῦ $1/2$ τοῦ πρώτου χρόνου

$$\alpha^1) \text{ — } \overline{\text{ζ}} = 1 \text{ χρόνος} \\ 1/2 + 1/2 = 1 \text{ χρόνος}$$

$$\alpha^2) \text{ — } \overline{\text{ζ}} = 1 \text{ χρόνος} \\ 1/2 + 1/2 = 1 \text{ χρόνος}$$

β') Παύση τοῦ $1/3$ τοῦ πρώτου χρόνου

$$\beta^1) \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{1/3} \text{—} \text{—} \text{—}$$

$$\beta^2) \text{—} \text{—} \text{—} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{1/3} \text{—}$$

$$\beta^3) \text{—} \text{—} \text{—} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/3} \text{—} \text{—}$$

γ') Παύση τῶν $2/3$ τοῦ πρώτου χρόνου

$$\gamma^1) \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/3} \text{—} \text{—} \text{—}$$

$$\gamma^2) \text{—} \text{—} \text{—} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/3} \text{—}$$

δ') Παύση τοῦ $1/4$ τοῦ πρώτου χρόνου

$$\delta^1) \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{1/4} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}}_{3/4}$$

$$\underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/4} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{1/4} \text{—}$$

$$\delta^2) \text{—} \text{—} \text{—} \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/4} \text{—}$$

$$\underbrace{\text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}}_{3/4} \text{—} \text{—}$$

ε') Παύση τῶν $2/4$ τοῦ πρώτου χρόνου

$$\varepsilon^1) \underbrace{\text{—} \text{—} \text{—}}_{2/4} \text{—} \text{—} \text{—}$$

ρ. 2/σημος

157. ν | δ | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |

ρ. 2/σημος

158. ν | δ | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |
 ν ν | ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |
 ν ν | ν ν |

ρ. 2/σημος

159. ν | δ | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |
 ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν |
 ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |
 ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν ν ν | ν ν |

Στή συνέχεια διδάσκεται και τὸ τραγούδι ὑπ' ἀριθμ. 56, σελ. 235.

Σημ.: Ἐπειδὴ τόσο οἱ ἀσκήσεις πολυγόρων καὶ πολυγόρων παρεστιγμένων, ὅσο καὶ τὰ ἀνάλογα μουσικὰ κείμενα, τραγούδια κλπ., εἶναι ὕλη δύσκολη καὶ μόνο γιὰ προχωρημένους, ὁ δάσκαλος πρέπει νὰ διδάξει στοὺς ἀρχάριους τίς πιὸ ἀπλές ἀσκήσεις μὲ αὐτοὺς τοὺς χρονικοὺς χαρακτῆρες.

10. Ὑφέσεις - Διέσεις - Μελωδικές ἑλξεις

α') Ὑφέσεις - Διέσεις

Εἶπαμε ὅτι τὰ μουσικὰ διαστήματα εἶναι καθορισμένα καὶ σταθερὰ στὴ διατονικὴ κλίμακα. Μποροῦμε ὅμως νὰ τὰ μεγαλώσουμε μεταθέτοντας ἐπὶ τὸ ὀξὺ (πρὸς τὰ ἄνω) ἢ τὸ βαρὺ (πρὸς τὰ κάτω) ἓναν ἐκ τῶν φθόγγων πού τὰ ὀρίζουν.

Οἱ μεταβολές τῶν διαστημάτων διακρίνονται σὲ διαρκεῖς πού ὀρίζονται μὲ φθορές, γιὰ τίς ὁποῖες θὰ γίνῃ ἀλλοῦ λόγος, καὶ σὲ παροδικές πού ἀφοροῦν σὲ ἓναν τόνο καὶ ὀρίζονται ἀπὸ τίς ὑφέσεις καὶ διέσεις. Ἡ μεταθέσῃ λοιπὸν ἑνὸς μουσικοῦ φθόγγου ἐπὶ τὸ βαρὺ καλεῖται ὑφεση, ἡ δὲ μεταθέσῃ του ἐπὶ τὸ ὀξὺ καλεῖται διέση.

Οἱ μεταβολές αὐτές παρασημαίνονται μὲ ὀρισμένα σημεῖα πού καλοῦνται ἀντίστοιχα ὑφέσεις καὶ διέσεις.

Ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου (1881-83) καθόρισε τίς ὑφέσεις καὶ διέσεις ὡς ἀκολούθως:

α') Ἀπλὴ διέση	σ	καὶ ὑφεση	ρ	2 τμήματα
β') Μονόγραμμη διέση	σ	καὶ ὑφεση	ρ	4 τμήματα
γ') Δίγραμμη διέση	σ*	καὶ ὑφεση	ρ	6 τμήματα
δ') Τρίγραμμη διέση	σ*	καὶ ὑφεση	ρ	8 τμήματα

Τὸ σύστημα τοῦτο ἐπεκράτησε, ἂν καὶ μερικοί, μὴ ὀρθῶς, χρησιμοποιοῦν τὴν ἀπλὴ διέση (σ) καὶ ὑφεση (ρ) γιὰ ὅλες τίς περιπτώσεις.

Ὁ Χρῦσανθος, πρὶν ἀπ' τὴν Ἐπιτροπὴ τοῦ Οἰκουμενικοῦ Πατριαρχείου, εἶχε καθορίσει τίς ὑφέσεις καὶ διέσεις διαφορφετικά, ἥτοι:

α') Ἀπλὴ διέση	σ	καὶ ὑφεση	ρ	1/2 τοῦ τόνου
β') Μονόγραμμη διέση	σ	καὶ ὑφεση	ρ	1/4 τοῦ τόνου
γ') Δίγραμμη διέση	σ*	καὶ ὑφεση	ρ	3/4 τοῦ τόνου

Πολλοὶ τῶν παλαιῶν διδασκάλων καὶ συνθετῶν (Μαρμαρηνός, Μελέτιος Σιναΐτης, Πέτρος) χρησιμοποιοῦν σ, ρ γιὰ ὅλες τίς περιπτώσεις.

β') Μελωδικές ἑλξεις

Μελωδικές ἑλξεις ὀνομάζονται οἱ μετακινήσεις τῶν ὑπερβασίμων φθόγγων πρὸς τοὺς δεσπόζοντες (τοὺς σταθεροὺς) φθόγγους. Ἐπομένως ἔχουν σχέση μετὰ τὴν ὑφεσοδιέσεις καὶ μ' αὐτὲς παρασημαίνονται, διότι δὲν ὑπάρχει ἄλλος τρόπος. Ἐπιπλέον ἔχουν σχέση καὶ μετὰ τὸ ὕφος τῆς ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς. Εἶναι λοιπὸν φαινόμενο ἀναπόσπαστο μετὰ τὸ μέλος καὶ μαθαίνονται ὅπως καὶ τὸ ὕφος μετὰ τὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση. Μετὰ τὴν ἑλξιν ἀσχολήθηκε τὸ πρῶτον ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83.

Μ' αὐτὲς εἰδικότερα θ' ἀσχοληθοῦμε κατ' ἤχον καὶ μετὰ βάσιν τὴν παράδοσην, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀπόψιν τῆς Ἐπιτροπῆς, στὸν ἐπόμενον τόμο.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ

ρ. 2/σημος

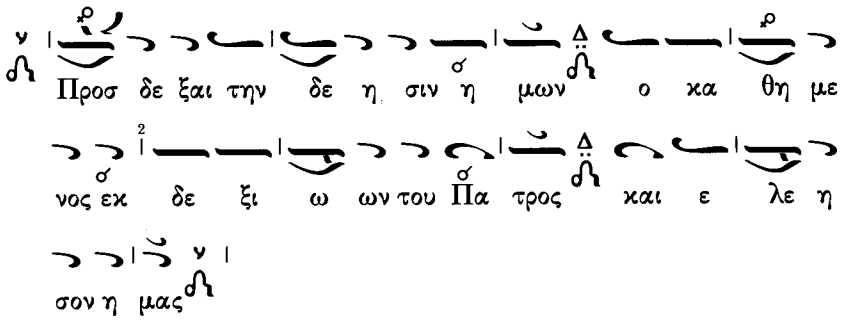
160.

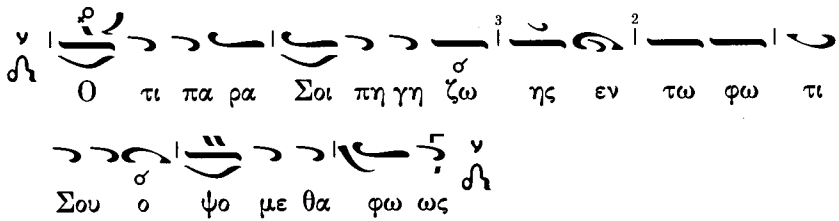
ρ. 4/σημος

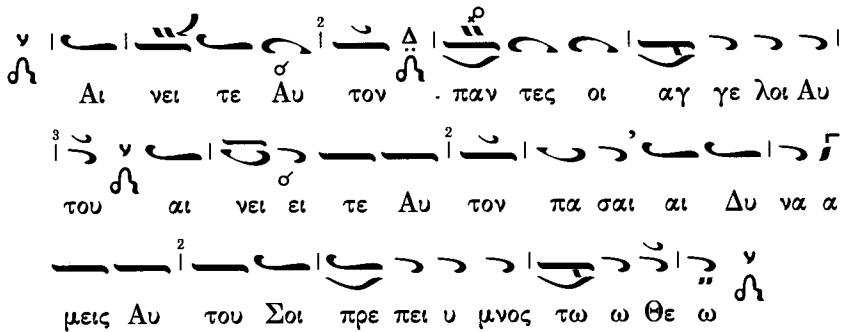
161.

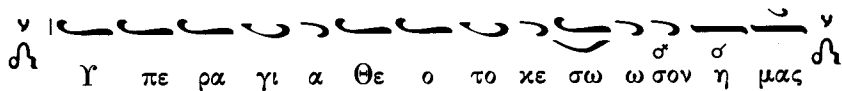
ρ. 4/σημος

162.

163. 
 Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με
 νος εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η
 σον η μας

164. 
 Ο τι πα ρα Σοι πη γη ζω ης εν τω φω τι
 Σου ο ψο με θα φω ως

165. 
 Αι νει τε Αυ τον . παν τες οι αγ γε λοι Αυ
 του αι νει ει τε Αυ τον πα σαι αι Δυ να α
 μεις Αυ του Σοι πρε πει υ μνος τω ω Θε ω

166. 
 Υ πε ρα γι α Θε ο το κε σω ω σον η μας

Σημ.: Ἀρκετὲς ἀπὸ τὴς ὥς ἄνω ὑφεσοδιέσεις τῶν ἀσκήσεων 157 - 165 ἐπέχουν θέσῃ μελωδικῶν ἐλξεων, ὅπως π.χ. οἱ ἐπὶ τοῦ φθόγγου Ζω ἢ τοῦ Πα πρὸς τὸν Βου κλπ. ποὺ πρέπει νὰ ἐκτελοῦνται φυσικὰ καὶ ἀβίαστα μέσα στὸ πλαίσιο τοῦ ὅφους καὶ τοῦ ἤθους κάθε ἤχου.

Γιὰ τὴ σωστὴ ἀπόδοσιν τῶν ὑφεσοδιέσεων οἱ ἀσκήσεις πρέπει νὰ ἐκτελεστοῦν μετὰ τὴ βοήθεια ὀργάνου χωρὶς τάστα.

11. Οἱ ποιοτικοὶ χαρακτῆρες

Οἱ ποιοτικοὶ χαρακτῆρες ἢ σημεῖα ἐκφράσεως ἢ ἄχρονοι ὑποστάσεις καὶ χειρονομικὰ σημάδια, ὑποδηλώνουν μελωδικὰ ποικίλματα, τσακίσματα καὶ λυγίσματα τῆς φωνῆς, τὰ ὅποια προσδίδουν μιὰ ιδιαίτερη ποιότητα στὸ βυζαντινὸ μέλος.

Τὰ σημάδια αὐτὰ εἶναι ἓνα μέρος ἀπὸ τὰ 40 περίπου χειρονομικὰ σημάδια τῆς παλαιᾶς βυζαντινῆς πρασημαντικῆς, τῶν ὁποίων ἡ μελωδικὴ ἐνέργεια διαγραφόταν μὲ κινήσεις τοῦ χειριοῦ, συνήθως κατὰ τὸ σχῆμα τους, ἀπὸ τοὺς δομέστιχους καὶ τοὺς χειρονόμους τῶν ἐκκλησιαστικῶν χορῶν.

Σημ.: «Ἡ καθ' ἡμᾶς ἐκείνη χειρονομία –γράφει ὁ Κύριλλος Μαρμαρηνός– κινήσις ἦν τῶν χειρῶν σχηματοποιούσα τὸ μέλος».

Ἐπῆρχαν δύο εἶδη χειρονομιῶν· ἐκείνες ποὺ ἀφοροῦσαν σὲ ὀρισμένα σημάδια καὶ ἐκείνες ποὺ ἀφοροῦσαν στὸ σύνολο τῶν σημαδιῶν, στίς λεγόμενες «θέσεις». Οἱ «θέσεις» ἀποτελοῦνταν ἀπὸ φωνητικούς καὶ ἄφωνους χαρακτῆρες, μὲ τοὺς ὁποίους παρασημαινόταν συγκεκριμένη μελωδία. Πολλές «θέσεις» μαζὶ ἀποτελοῦσαν τίς «μεγάλες ὑποστάσεις».

Ὁ Βασίλειος Στεφανίδης («Σχεδιάσματα περὶ μουσικῆς», στὸ περιοδικὸ τοῦ Ἑκκλ. Μουσικοῦ Συλλόγου, τεύχος Ε', Κωνσταντινούπολις 1902, § 145) ἀποφαίνεται, καὶ ὀρθῶς, ὅτι: «Τῶν σημαδιῶν αὐτῶν ἡ σημασία γραφῇ (μὲ τὴ γραφή) οὐ διδάσκεται, ὅθεν οὐδὲ ἐκκλησιαστικὸς μουσικὸς λέγεται πρεπόντως ὁ μὴ μαθὼν ὅσον τὸ δυνατόν ἐκ παραδόσεως τὰ μέλη καὶ τοὺς σχηματισμοὺς αὐτῶν τῶν σημαδιῶν».

Καὶ ὁ Χρύσανθος ἐπισημαίνοντας τὴν πολυπλοκότητα τοῦ θέματος τονίζει ὅτι «οἱ εἰρημένοι χαρακτῆρες (φωνητικοί) καὶ αἱ ὑποστάσεις (χειρονομικοί) ὅταν ἀλλάζουσι τόνους, ἤλλαξαν καὶ τὴν δύναμιν· οἷον τὸ παρακάλεσμα ἄλλο μέλος ἔγραφε ἐν τῷ τόνῳ πα· ἄλλο ἐν τῷ βου καὶ τὰ λοιπά». Εἶναι μιὰ γενικὴ παρατήρηση ποὺ ἀφορᾷ σὲ ὅλο τὸ φάσμα τῆς ἐρμηνείας τῶν ποιοτικῶν σημαδιῶν.

Ἡ ἐρμηνεία τῶν ποιοτικῶν σημαδιῶν μέσα στὸ μουσικὸ κείμενο ἐξαρτᾶται ἀπ' τὴ θέση τους, τὸν ἦχο τοῦ μέλους, τὸ εἶδος τοῦ μαθήματος καὶ τὸν χρόνο τοῦ φωνητικοῦ χαρακτῆρα, τοῦ ὁποίου προσδίδουν τὸ μελωδικὸ ποίκιλμα.

Σταθερὴ βάση γιὰ τὴν ὀρθή τους ἐρμηνεία ἀποτελοῦν: α') Ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία, β') ἡ παραβολὴ ὁμοίων μουσικῶν φράσεων μου-

σικῶν κειμένων βυζαντινῆς μουσικῆς πού περιλαμβάνονται στὰ βιβλία παλαιῶν διδασκάλων, τὰ ὁποῖα ἐνέκρινε καὶ τὸ Οἰκουμενικὸ Πατριαρχεῖο καὶ γ') ἡ ψαλτικὴ παράδοση πού ἀποδίδει καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ ὑπόσταση τῶν γραφομένων.

Τὰ ποιοτικὰ σημάδια εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

Α')	Ἡ Βαρεῖα	↘
Β')	Τὸ Ψῆφιστόν	↪
Γ')	Τὸ Ὅμαλόν	—
Δ')	Τὸ Ἀντικένωμα	→
Ε')	Τὸ Ἐτερον ἢ Σύνδεσμος	↪
ΣΤ')	Τὸ Ἐνδόφωνον	↪

Σημ.: Ποιοτικὰ σημάδια, ἐκτὸς ἀπὸ ποσοτικά, εἶναι ἡ Πεταστή ↘ καὶ ἡ Ὁξεῖα — στὴν ὁποία θὰ ἀναφερθοῦμε παρακάτω καὶ ἡ ὁποία, ὅπως ἤδη ἐλέχθη, μολονότι ἀντικαταστάθηκε μὲ τὸ Ὀλίγον, ὅμως ἐκτελεῖται ἀπὸ τοὺς παραδοσιακοὺς Ἱεροφάλτες.

Α') Ἡ Βαρεῖα (φωνή) ↘

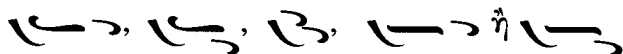
Ἡ Βαρεῖα προέρχεται ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία, ὅπου λειτουργοῦσε, ὅπως φαίνεται στοὺς πίνακες τοῦ Ἀλυπίου²⁹, ὡς χαρακτήρας ποσότητος (φωνητικὸ σημάδι). Ὡς ποσοτικὸ σημάδι ἡ Βαρεῖα λειτουργοῦσε καὶ στὴν πρὸ τοῦ ιβ' αἰ. μουσικὴ γραφὴ. Χρησιμοποιήθηκε ἐπίσης καὶ ὡς σημάδι τοῦ ἐκφωνητικοῦ συστήματος.

Κατὰ τὸν Χρῦσανθο ἡ Βαρεῖα θέλει νὰ προφέρεται ὁ φθόγγος τοῦ χαρακτήρα πού τὴν ἀκολουθεῖ μὲ βάρος καὶ ζωηρότητα, ὥστε νὰ διακρίνεται τόσο ἀπὸ τὸν προηγούμενο ὅσο καὶ ἀπὸ τὸν ἐπόμενο χαρακτήρα. Τοποθετεῖται μπροστὰ ἀπὸ ὅλα τὰ σημάδια, πλὴν τῶν Κεντημάτων. Τὰ παλιὰ χειρόγραφα θεωρητικὰ ἐγχειρίδια³⁰ μᾶς

29. Ὁ Ἀλύπιος, θεωρητικὸς μουσικός, πού ἐζήσε τὸν γ' ἢ δ' αἰ. μ.Χ. (κατ' ἄλλους τὸν β' αἰ. μ.Χ.), στὸ ἔργο του *Εἰσαγωγή Μουσικὴ* περιλαμβάνει πίνακες μὲ τὴν ἀλφαβητικὴ μουσικὴ σημειογραφία τῶν ἀρχαίων.

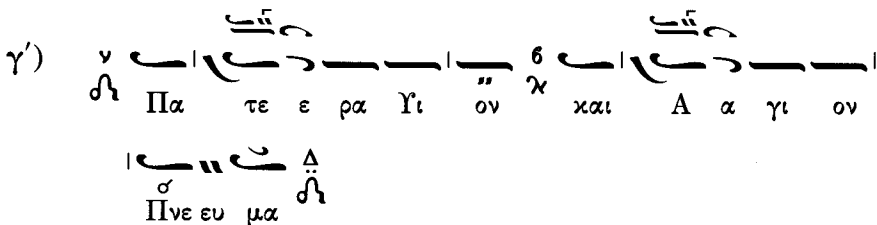
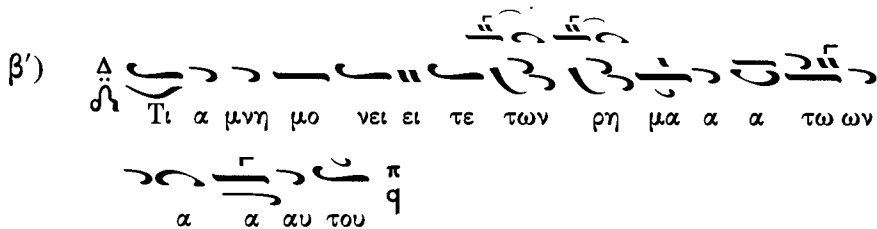
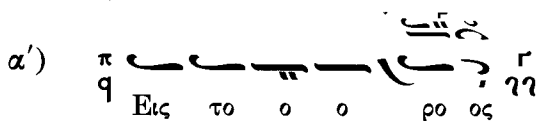
30. Κώδικας EBE 2766, φ. 69.

πληροφοροῦν ὅτι συνάζει τὶς ἀνιούσες καὶ κατιούσες φωνές σὲ μία συλλαβή. Ἐπομένως ἐνεργεῖ ὡς ποιοτικὸ σημάδι καὶ ὡς σύναγμα φθόγγων σὲ μία συλλαβή. Στὰ μουσικὰ κείμενα βρίσκουμε τὴ Βαρεῖα σὲ πολλές θέσεις, ὅπως:



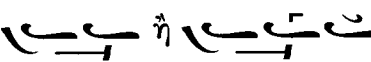
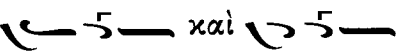
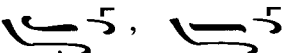

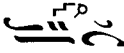


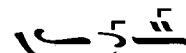
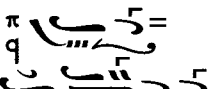
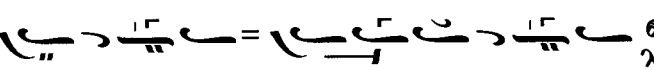
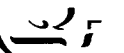
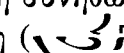
Στὶς θέσεις αὐτές ἡ φωνὴ ἀφοῦ πατήσῃ μὲ ζωρότητα τὸν πρῶτο φθόγγο ὑψώνεται γιὰ νὰ πέσει στὸν δεύτερο. Π.χ.: = . Παρατηροῦμε ὅτι σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἡ ἐνέργεια τῆς Βαρεῖας εἶναι ὅμοια μὲ τὴν ἐνέργεια τῆς ἀπλῆς Πεταστῆς, μὲ τὴ διαφορὰ ὅτι ἡ Βαρεῖα ἐνεργεῖ σὲ δύο φωνητικούς χαρακτήρες καὶ μία συλλαβή, ἐνῶ ὁ ἐπόμενος τῆς Πεταστῆς χαρακτήρας καταβάσεως παίρνει ἄλλή συλλαβή ().
Κυ ρι ε

Παραδείγματα:



Σημ.: Αὐτὴ ἡ ἐρμηνεία σταθερὰ τηρεῖται καὶ στὶς διάφορες νέες ἐκδόσεις μελῶν ἐκκλησιαστικῆς βυζαντινῆς μουσικῆς.

Στις συνθέσεις:

- α')  Τονίζεται ἐλαφρὰ ὁ πρῶτος φθόγγος καὶ ἐνεργεῖ τὸ Ὁμολὸν ὡς ποιοτικὸς χαρακτήρας.
- β')  Τονίζει καὶ ἐδῶ ἐλαφρὰ τὸν πρῶτο χαρακτήρα καὶ ἐνεργεῖ καὶ ὡς Σύναγμα
- γ')  Ἐνεργεῖ μόνο τὸ Ἀντικένωμα μὲ ἐλαφρὸ τονισμό.
- δ')  Ἐκτελεῖται περίπου 
- ε')  Ἐκτελεῖται μόνο ἡ Πεταστή.
- στ')  Ἡ αὐτὴ ἐκτέλεση μὲ τῆς Πεταστῆς, ἐπειδὴ ὁ πρῶτος χαρακτήρας εἶναι θέση Πεταστῆς.
- ζ')  (Θέση ἀναλυμένη τοῦ Ἑτέρου) Τονίζεται ἐλαφρὰ ὁ πρῶτος φωνητικὸς χαρακτήρας καὶ ἐνεργεῖ τὸ Ἑτερον ὡς Σύναγμα, ὅπως θὰ δοῦμε στὰ περὶ Ἑτέρου.
- η')  Ἐνεργεῖ μόνο τὸ Ἑτερον σὰν Ἀντικένωμα στὴν τελευταία Ἀπλή καὶ στὴν ἐν συνεχείᾳ Ἀπόστροφο μὲ τὸ Γοργό.
- θ') 
- ι')  Στὴ γραφὴ αὐτὴ συνήθως ἀντικαθίσταται τὸ Ὀλίγον μὲ Πεταστή () καὶ ἐνεργεῖ ὡς ποιοτικὸ σημάδι μόνο αὐτὴ.

Β') Τὸ Ψῆφιστόν —

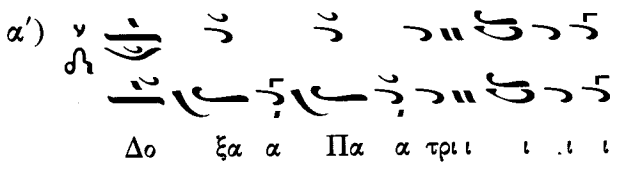
Τὸ Ψῆφιστό προέρχεται ἀπὸ τὴν Ὁξεῖα —, τὴν ὁποία βρίσκουμε στὴν ἀρχαία ἀλφαβητική μουσική σημειογραφία ὡς φωνητικὸ σημάδι (πίνακες Ἀλυπίου).

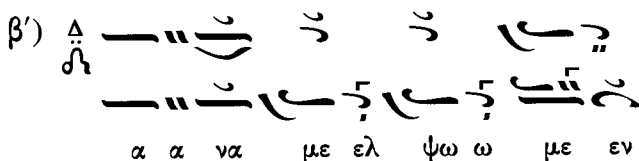
Κατὰ τὸν Χρῦσανθο τὸ Ψῆφιστό δίδει δύναμη καὶ ζωηρότητα στοὺς φωνητικοὺς χαρακτῆρες πού ὑπογράφεται. Τὸν χαρακτήρα μὲ Ψῆφιστό ἀκολουθοῦν πάντα ἰσόχρονοι καταβάσεις, πλέον τῆς μιᾶς.

Ὁ Ἱερομόναχος Γαβριήλ³¹ γράφει ὅτι τὸ Ψῆφιστό ὀνομάζεται ἔτσι ἐπειδὴ οἱ κατιοῦσες φωνές πού ἔπονται προφέρονται ξεχωριστά, σὰν νὰ τίς μετῶμε.

Κατὰ τὸν Κώνστα τὸν Χῖο³² τὸ Ψῆφιστό τονίζει πάντα τὴν ἀνιούσα φωνή μὲ δύναμη καὶ τὴν κάνει «ἐκτυπο» (χτυπητή) σὲ σχέση μὲ τίς κατιοῦσες.

Συνάγεται λοιπὸν τὸ συμπέρασμα ὅτι ὑπάρχουν δύο ἐκδοχὲς ἐρμηνείας τοῦ Ψῆφιστοῦ, τίς ὁποῖες διασώζει καὶ ἡ ψαλτική παράδοση. Ἡ πρώτη ἀφορᾷ κυρίως στὶς δίχρονες, μετὰ τὸν φωνητικὸ χαρακτήρα μὲ Ψῆφιστό, καταβάσεις πού προφέρονται ξεχωριστά, π.χ.:

α')  (Ἀναστασιματάριον Ἰωάννου)
Κατὰ τὴν ἐξήγηση τὸ κλάσμα λειτουργεῖ μὲ μικρὸ Ἰσο (Ἰσο)

β')  (Εἱρμολόγιον Ἰωάννου)
α α να με ελ ψω ω με εν

31. Ὁ Ἱερομόναχος Γαβριήλ (ιδ' -ιε' αἰ.), μουσικὸς καὶ ὑμνογράφος, συνέγραψε ἐγχειρίδιο μὲ τὸν τίτλο: «Τί ἐστι ψαλτική καὶ περὶ τῆς ἐτυμολογίας τῶν σημαδίων», πού ἐξέδωσε ὁ Ἑμμ. Βαμβουδάκης στὴν ἐργασία του *Συμβολὴ εἰς τὴν σπουδὴν τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν*, τ. Α', Σάμος 1938.

32. Ὁ Ἀπόστολος Κώνστας ὁ Χῖος ἢ Κωνστάλας ἔγραψε ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ἔργα του τὸ θεωρητικὸ περὶ τῆς παλαιᾶς παρασημαντικῆς.

γ')
 α α να α με ελ ψω με εν
 (Άθ. Καραμάνης, Ν.Μ. Κυψέλη, τ.Α', σελ. 207)

δ')
 Πα σα πνο η αι νε σα α τω
 (Άναστασιματάριον Ἰωάννου)

ε')
 Πα σα πνο η η αι αι αι αι νε
 (Ἰάκωβος Ναυπλιώτης)


στ')
 Πα α α σα πνο ο η η αι αι αι αι νε
 (Θρασ. Στανίτσας)


ζ')
 Πα σα πνο η η αι αι νε σα α τω ω
 (Άθ. Καραμάνης)


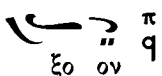
η')
 Των Α γι ων Πα τε ρων ο χο ρος
 (Άπό τὸ Δοξαστάριον Π. Λαμπαδαρίου)

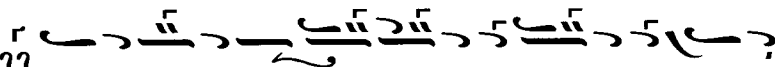
θ')
 Των Α γι ων Πα τε ε ρω ων ο ο χο ο
 ρο ο ος
 (Άπό τὴν Πατριαρχικὴ Φόρμιγγα Κ. Πρίγγου)

Παρατηροῦμε στὰ παραπάνω παραδείγματα ὅτι ἡ ἐρμηνεία τοῦ Ψηφιστοῦ παρὰ διαφορῶν ἐκτελεστῶν ἐκ παραδόσεως εἶναι ἡ ἴδια.

Π.χ.: β₁) $\overset{\epsilon}{\chi}$  $\overset{\pi}{q}$
 Σου ου το ον Α α αγ γε ε λο ον

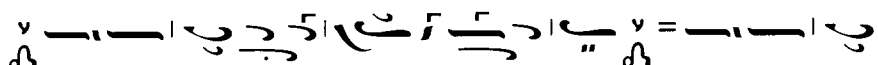
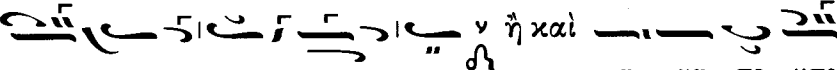
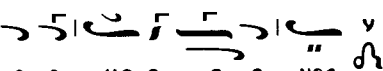
β₂) $\overset{\gamma}{\eta}$  $\overset{\pi}{q}$
 ε στω ω τες ε ε ε ε ψα α αλ λο ον

β₃) $\overset{\pi}{q}$  $\overset{\pi}{q}$
 ο ρω ω ω και αι πα α ρά α δο ο ο
 $\overset{\pi}{q}$
 ξο ον

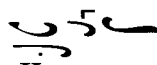
β₄) $\overset{\gamma}{\eta}$  $\overset{\pi}{q}$
 κα α τα α φρο ο νη η η σα α αν τε ες

(Εἰρμολόγιον Ἰωάννου)

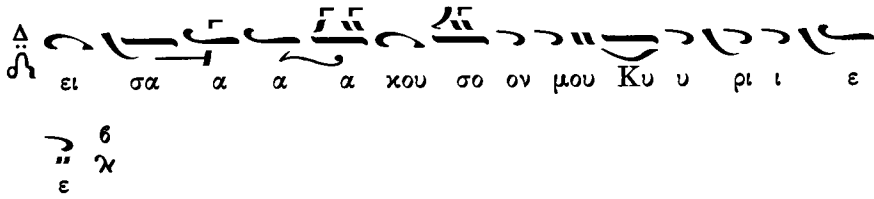
γ') Όταν τίθεται κάτω ἀπὸ φωνητικὸ χαρακτήρα, ὅπου ὑπονοεῖται μικρὸ Ἰσο, ἐξηγεῖται ἐνίοτε ὡς ἔσω Πεταστή, π.χ.:

$\overset{\nu}{\delta\lambda}$  $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$
 α να πε μπο ο με ε ε ε ε νος α να πε
 $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$ $\overset{\nu}{\delta\lambda}$
 μπο ο ο με ε ε ε ε νος α να πε μπο
 $\overset{\nu}{\delta\lambda}$
 ο ο με ε ε ε ε νος

δ') Τιθέμενο ὑπὸ τὴν Πεταστή διατηρεῖ τὴν ἐνέργειά του: Ἡ Πεταστή τίθεται μόνο γιὰ τὴν ἀλλαγὴ συλλαβῆς. Π.χ.:

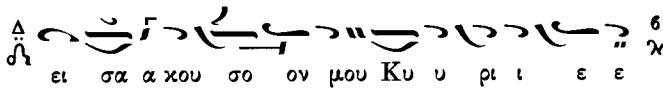
 $\overset{\nu}{\delta\lambda}$
 Κυ ρι ε

Τὸ Ἔτερον (Παρακάλεσμα) ἐξηγημένο



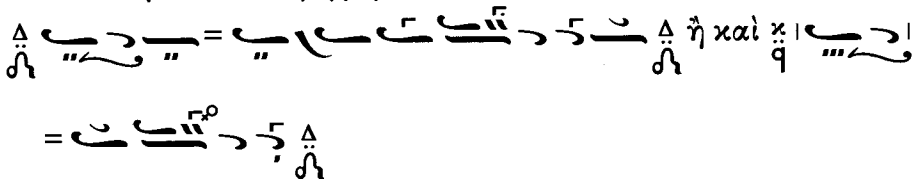
(Ἐκ τοῦ Κατευθυνθήτω τοῦ δ' ἤχου, Ἀναστασιματάριον Ἰωάννου)

Σημ.: Ἀξιοπρόσεκτο εἶναι ὅτι ἡ ἴδια μουσικὴ φράση «εἰσάκουσόν μου» στὸ Κύριε, ἐκέκραξα τοῦ αὐτοῦ ἤχου παρουσιάζεται συνεπτυγμένη κάπως, ἐνῶ ἡ ἐκτέλεση εἶναι ἡ ἴδια.



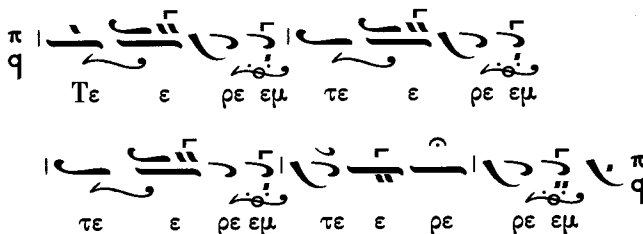
Τὸ παράδειγμα τοῦτο καθὼς καὶ πλῆθος παρομοίων, πού παρατηροῦνται στὰ ἐπίσημα μουσικὰ βιβλία, πιστοποιοῦν τὴν ὕπαρξιν καὶ θέσεων συνεπτυγμένων.

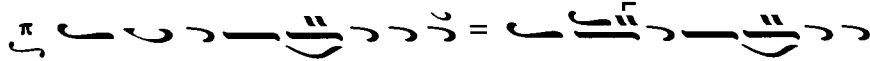
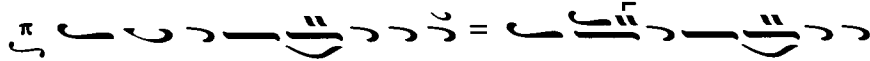
Τὸ Ἔτερον σὲ ἄλλῃ ἐρμηνεία:

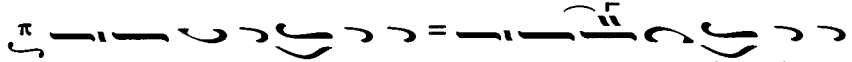
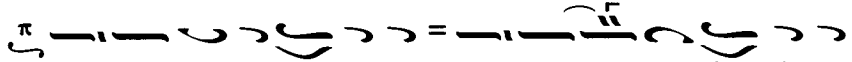


ΣΤ') Τὸ Ἐνδόφωνο

Τὸ Ἐνδόφωνο ὀρίζει προφορὰ τοῦ φθόγγου, τοῦ χαρακτῆρος στὸν ὁποῖο ὑπογράφεται, ἔνρινη. Ἡ χρῆση του σήμερα γίνεται σπάνια. Τὸ συναντᾶμε στὰ κρατήματα καὶ στίς συλλαβές εμ καὶ εν. Π.χ.:

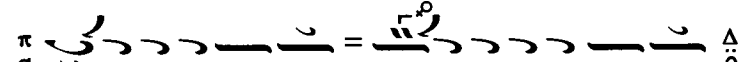
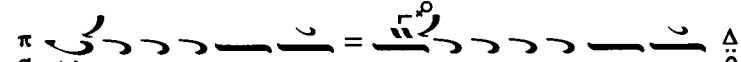


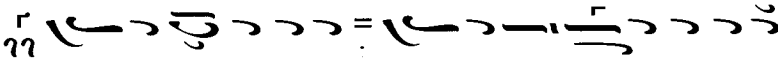
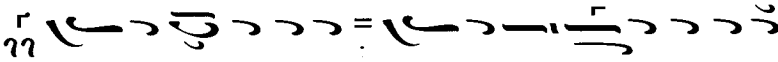
β') π  = 
 Με τα την εις Α α α δου Με τα την εις Α α α
 π
 δου



γ') π  = 
 το ο μο στο λον ψυχης το ο μο στο λον ψυχης



III.) Ἡ Πεταστή μέ κλάσμα



Παραδείγματα ἐρμηνείας:



α') π  = 
 η Κυ ρι ε Βα σι λευ Κυ υ ρι ε Βα σι λευ Δ

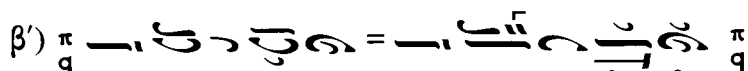
β') π  = 
 η ε ε πε στη η ο ε ε πε ε ε στη η ο

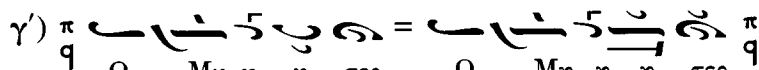
γ') π  = 
 η Ι δου ου ου γάρ κα τη η ξι ω ω ται Δ

δ') π  = 
 η Θε ο πα τω ωρ προ ο φη η

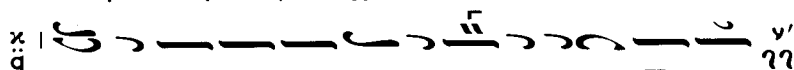
ε') π  = 
 η Ι δων ο πρε ε ε σβυς τοις ο φθαλ μοι οις το σω τη
 π
 ρι ι ον η

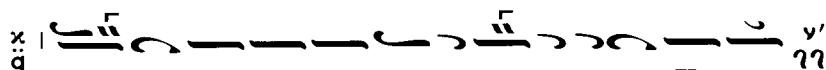
στ') π  = 
 η αγ κα λο φο ρου με ε νος η (Πέτρος Βυζάντιος)

β') π  q
 και πε ρι λα βε και πε ρι λα βε q

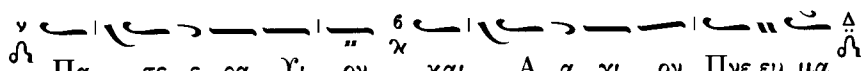
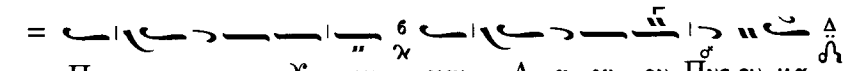
γ') π  q
 Ω Μη η η τερ Ω Μη η η τερ q

VIII.) Ἡ Πεταστή ὑπογραφομένη σὲ ἄλλον χαρακτήρα μεταδίδει σ' αὐτὸν τὴν ιδιότητά της. Π.χ.:

π  q
 Σε τον σαρ κω θεν τα Σω τη η ρα Χρι στον γ'

π  q
 Σε τον σαρ κω θεν τα Σω τη η ρα Χρι στον γ'

Σημ.: Ποιοτικὸς καὶ συγχρόνως καὶ ποσοτικὸς χαρακτήρας ἦταν καὶ ἡ Ὁξεῖα —, σημάδι ἀνάβασης μιᾶς φωνῆς μὲ ὀξύτητα. Ἡ Ὁξεῖα ὑπάρχει καὶ στὰ πρῶτα τυπωμένα βιβλία βυζαντινῆς μουσικῆς μὲ τὴν νέα σημειογραφία (Ἀναστασιματάριον καὶ Δοξαστάριον Πέτρου Λαμπαδαρίου ποὺ ἐκδόθηκαν μὲ φροντίδα Πέτρου τοῦ Ἐφesiού τὸ 1820 στὸ Βουκουρέστι). Φαίνεται ὅτι ἡ Ὁξεῖα ἀπαλείφθηκε καὶ ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ τὸ Ὀλίγον ὅταν χαράχτηκαν στὸ Παρίσι τὰ σημάδια τῆς νέας μεθόδου μὲ ὑπόδειξη τοῦ Θάμυρι, μαθητῆ τῶν τριῶν δασκάλων. Ἡ ἐνέργειά της ὅμως σώζεται στὴν προφορικὴ ψαλτικὴ παράδοση παραδοσιακῶν Ἱεροψαλτῶν. Ὁ κῶδ. Κουτλουμουσιού 461 - Ε.Β.Α. 961, «Ἀκρίβεια τῶν τόνων τῆς παπαδικῆς τέχνης», ἀναφέρει ὅτι «ἡ ὀξεῖα θρασύτερον ἐστὶν σημάδιον, ἐπάνω γὰρ κρούει τὴν φωνὴν καὶ κατεβαίνει χωρὶς ἀργίας ὑποκάτω». Ἡ Ὁξεῖα ὑπογράφεται τῶν χαρακτήρων ποὺ ὑπογράφεται καὶ τὸ Ὀλίγον καὶ μεταβιβάζει τὴν ποιοτικὴ της ἐνέργεια στὸν ὑπερκείμενο χαρακτήρα. Αὐτὴ ὀνομάζουν κάποια νεώτερα θεωρητικά, μὴ ὀρθῶς, «στήριγμα». Ὁ ὅρος αὐτὸς μὲ ὅ,τι ὑπονοεῖ δὲν ἔχει καμία σχέση μὲ τὴν πραγματικότητα. Στὴ νέα παρασημαντικὴ ἡ δύναμη τῆς Ὁξεῖας ἔχει μεταφερθεῖ σχεδὸν στὸ Ψηφιστό. Στὶς ὑπόλοιπες περιπτώσεις ἐκτελεῖται κατὰ παράδοση ὡς ἀκολούθως: Π.χ.:

π  q
 Πα τε ε ρα Υι ον γ' και Α α γι ον Πνε ευ μα γ'
 =  q
 Πα τε ε ρα Υι ον γ' και Α α γι ον Πνε ευ μα γ'

$$\begin{array}{l}
 \gamma') \overset{\Delta}{\underset{\delta\lambda}{\text{εις}}}\overset{\sigma}{\text{αι}}\overset{\omega}{\omega}\overset{\omega}{\omega}\overset{\nu\alpha}{\nu\alpha}\overset{\alpha}{\alpha}\overset{\alpha\varsigma}{\alpha\varsigma} = \overset{\sigma}{\text{εις}}\overset{\sigma}{\text{αι}}\overset{\omega}{\omega}\overset{\omega}{\omega}\overset{\nu\alpha}{\nu\alpha}\overset{\alpha}{\alpha}\overset{\alpha\varsigma}{\alpha\varsigma}\overset{\Delta}{\underset{\delta\lambda}{\text{εις}}}\overset{\sigma}{\text{αι}}\overset{\omega}{\omega}\overset{\omega}{\omega}\overset{\nu\alpha}{\nu\alpha}\overset{\alpha}{\alpha}\overset{\alpha\varsigma}{\alpha\varsigma} \\
 \delta') \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ευ}}}\overset{\lambda\omicron}{\lambda\omicron}\overset{\omicron}{\omicron}\overset{\gamma\omicron\upsilon}{\gamma\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\mu\epsilon\nu}{\mu\epsilon\nu} = \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ευ}}}\overset{\lambda\omicron}{\lambda\omicron}\overset{\omicron}{\omicron}\overset{\gamma\omicron\upsilon}{\gamma\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\mu\epsilon\nu}{\mu\epsilon\nu} \\
 \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}\overset{\mu\epsilon\nu}{\mu\epsilon\nu}
 \end{array}$$

5. Μικρό Ίσο

$$\overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon} = \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}, \quad \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon} = \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon}$$

6. Τὸ Τσάκισμα

$$\overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon} \overset{\nu}{\text{}} \overset{\omega}{\omega} \overset{\omega}{\omega} = \overset{\pi}{\underset{\eta}{\text{ου}}}\overset{\omicron\upsilon}{\omicron\upsilon} \overset{\omega}{\omega} \overset{\omega}{\omega} \overset{\omega}{\omega} \quad (\text{τσάκισμα})$$

Τὸ Τσάκισμα στὴ νέα γραφὴ εἶναι ὅμοιο μὲ τὸ κλάσμα.

12. Μουσικὰ γένη καὶ φθορές

Α') Γένη

Ἡ διαστηματικὴ διάταξη τῶν τετραχόρδων ἐνὸς ἤχου ὀνομάζεται στὴ μουσικὴ γένος. Οἱ ἤχοι λοιπὸν ποὺ ἔχουν τὰ αὐτὰ ἢ συγγενῆ τετραχόρδα, ἤτοι οἱ ἀκολουθοῦντες τὰ αὐτὰ ἢ συγγενῆ μουσικὰ διαστήματα στὶς κλίμακές τους, ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη ὁμάδα, ἤτοι ἰδιαιτέρο μουσικὸ γένος. Τὰ γένη εἶναι τρία: Τὸ διατονικὸ, τὸ χρωματικὸ καὶ τὸ ἐναρμόνιο.

Στὸ διατονικὸ γένος ἀνήκουν οἱ ἤχοι: Πρῶτος, Τέταρτος, πλάγιος τοῦ Πρώτου καὶ πλάγιος τοῦ Τετάρτου. Τὰ τετραχόρδα τούτων ἀποτελοῦνται ἀπὸ τόνους μεῖζονες, ἐλάσσονες καὶ ἐλαχίστους.

Στὸ χρωματικὸ γένος ἀνήκουν οἱ ἤχοι Δεύτερος καὶ πλάγιος τοῦ Δευτέρου. Τὰ τετραχόρδα τούτων βαίνουν, τοῦ μὲν Δευτέρου ἤχου κατὰ τόνον ἐλάχιστο ἤτοι 18 - 14 - 8, τοῦ δὲ πλαγίου τοῦ Δευτέρου κατὰ ἡμιτόνιο, ἡῤῥημένο ἡμιτόνιο ἤτοι 6 - 20 - 4. Κατ' ἄλλη ἀποψη βασισμένη στὴν πυθαγόρεια διαίρεση τοῦ ἡμιτονίου, τὰ τετραχόρδα ἀντίστοιχα βαίνουν κατὰ $7\frac{1}{2}$ - 16 - $6\frac{1}{2}$ καὶ $6\frac{1}{2}$ - 18 - $5\frac{1}{2}$.

Στὸ ἐναρμόνιο γένος ἀνήκουν οἱ ἤχοι Τρίτος καὶ Βαρὺς (μὲ τὴν χροά σ), τῶν ὁποίων τὰ τετράχορδα βαίνουν κατὰ δύο τόνους καὶ ἡμιτόνιο ἦτοι 12 - 12 - 6.

Β') Φθορές

Τὰ σημεῖα ποὺ δείχνουν ἀλλαγὴ ἤχου ἢ γένους ὀνομάζονται φθορές, ἐπειδὴ φθείρουν, ἀλλάζουν τὸ μέλος καὶ τὸ μεταβάλλουν σὲ μέλος ἄλλου ἤχου ἢ γένους.

Κάθε γένος ἔχει δικές του φθορές.

α') Διατονικὲς φθορές

σ	ϕ	ξ	ϕ	α	δ	ξ	σ
Νη	Πα	Βου	Γα	Δι	Κε	Ζω'	Νη'

Οἱ φθορές αὐτὲς δείχνουν κάθε μία καὶ ὀρισμένο φθόγγο.

β') Χρωματικὲς φθορές

Οἱ χρωματικὲς φθορὲς εἶναι δύο γιὰ τὸν Δεύτερο ἤχο: σ , ϕ καὶ τίθενται ἢ μὲν πρώτη (σ) στοὺς φθόγγους Νη, Βου, Δι, Ζω, ἢ δὲ δεύτερη (ϕ) στοὺς φθόγγους Πα, Γα, Κε, Νη. Δύο ἐπίσης ὑπάρχουν γιὰ τὸν πλάγιο τοῦ Δευτέρου: σ , ϕ καὶ τίθενται ἢ μὲν πρώτη (σ) στοὺς φθόγγους Πα, Γα, Κε, Νη, ἢ δὲ δεύτερη (ϕ) στοὺς φθόγγους Νη, Βου, Δι, Ζω', Πα'.

γ') Ἐναρμόνια φθορά εἶναι μία: σ καὶ τίθεται στοὺς φθόγγους Βου, Γα, Ζω'.

Σημ.: Στὶς φθορὲς κατατάσσουν μερικοὶ καὶ τὰ σημάδια ϕ ($\frac{1}{2}$ τοῦ τόνου) ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Κε καὶ ἀπαιτεῖ τὸν Ζω μὲ ὕψωση διαρκῶς, καὶ δ ($\frac{1}{2}$ τοῦ τόνου) ποὺ τίθεται ἐπὶ τοῦ Γα καὶ ἀπαιτεῖ τὸν Βου (πρῶτον κατιόντα) μὲ δέσση διαρκείας. Ἀπαντῶνται συνήθως στὰ μέλη τοῦ Τρίτου ἤχου. Πολλοὶ τίς κατατάσσουν στὶς ὕψεις καὶ διέσεις μὲ τὴν ἐνδειξὴ ὕψωση καὶ δέσση γενικὴ ἢ διαρκὴς μέχρι τῆς λύσεώς τους μὲ ἄλλη φθορά.

Ἐπίσης τὰ σημάδια δ ϕ , καλούμενα καὶ χροές, χρησιμεύουν καὶ ὡς φθορὲς τῶν ἤχων Πρώτου καὶ πλαγίου Πρώτου ποὺ μεταχειρίζονται τὴ σκληρὴ διατονικὴ κλίμακα.

13. Χρόες

Στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ μουσικὴ «χρόα» ὀνομάζετο ἡ εἰδικὴ διαίρεση τῶν διαστημάτων τῶν μουσικῶν γενῶν. Αὕτὴ καθόριζε τὴν ποικιλία τῶν διαστημάτων ποὺ συγκροτοῦσαν τὸ γένος. Ἐπὶ σὲ κάθε γένος ἀντιστοιχοῦσαν καὶ ὀρισμένες χρόες.

Στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ καὶ σὲ κάποιες περιπτώσεις τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἰδίως τῶν ἀνατολικῶν περιοχῶν, χρόα ὀνομάζουμε μία εἰδικὴ καὶ ὀρισμένης ἐκτάσεως διαίρεση ἑνὸς πενταχόρδου (ἢ καὶ τετραχόρδου) τῆς κλίμακος τοῦ μαλακοῦ ἢ σκληροῦ διατόνου. Τὶς χρόες τὶς καθιέρωσαν οἱ τρεῖς Δάσκαλοι, οἱ εἰσηγητὲς τῆς νέας μουσικῆς γραφῆς μὲ τὰ ὀνόματα καὶ τὰ σχήματα: α') Μουσταὰρ σ , β') Νισαμποῦρ σ καὶ γ') Χησὰρ \ominus , θέλοντας νὰ παρασημάνουν μελωδίες ἀνατολικοῦ τύπου προερχόμενες κυρίως ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ μουσικὴ. Ἡ μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881-83 τὶς ὀνόμασε ἀντίστοιχα Ζυγὸς σ , Κλιτό σ καὶ Σπάθη \ominus , ὀνόματα ποὺ ἐπεκράτησαν ἔκτοτε.

Ὅπως ἀντιλαμβανόμαστε, τὰ πεντάχορδα (ἢ τετράχορδα) στὰ ὁποῖα ἐνεργοῦν οἱ χρόες ἀποτελοῦν τμήματα τῶν ἀντίστοιχων μακαμίων (μουσικῶν δρόμων τῆς ἀνατολικῆς ἐξωτερικῆς μουσικῆς).

Α') Μακάμ Μουσταὰρ (Ζυγὸς σ)

Ι) Κατὰ τὸν Στέφανο τὸν Δομέστιχο (Ἑρμηνεία τῆς Ἐξωτερικῆς Μουσικῆς καὶ ἐφαρμογῆς αὐτῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς μουσικὴν, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1843, σελ. 200) ἡ κλίμακα εἶναι ἡ ἀκόλουθη:

(68)

σ	4	16 σ	3	12	9	7		12
π	δ	γ	Δ	χ	ζ'	ν'		π'
q	x	γγ	δδ	q	x	γγ		q

Κατὰ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένους (Θεωρητικὸν Στοιχειῶδες τῆς Μουσικῆς, ἐν Κωνσταντινουπόλει 1853, σελ. 183), ἡ ἀκόλουθη:

(68)

17	4	16	3	12	9	7	
$\overset{\nu}{\delta\lambda}$	$\overset{\pi}{\curvearrowright}$	$\overset{\epsilon}{\sigma}$	$\overset{\gamma}{\curvearrowright}$	$\overset{\Delta}{\sigma}$	$\overset{x}{\eta}$	$\overset{z'}{\kappa}$	$\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$

Σημ.: Οἱ κλίμακες ὑπολογίζονται μὲ 68 μόρια.

Ἄν ἀποκοποῦν τὸ 4χορδο τῆς πρώτης καὶ τὸ 5χορδο τῆς δευτέρας, θὰ ἔχουμε στὴν πράξη τὰ ἀκόλουθα:

(I)			(II)			Τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83 διὰ τὴν πληρότητα τοῦ 5χορδου		
$\overset{\Delta}{\delta\lambda}$	3	$\Delta\iota$ σ	$\overset{\Delta}{\sigma}$	3	$\Delta\iota$ σ	$\overset{\Delta}{\sigma}$	4	$\Delta\iota$ σ
$\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$	σ	$\Gamma\alpha$	$\overset{\gamma}{\curvearrowright}$	16	$\Gamma\alpha$	$\overset{\gamma}{\curvearrowright}$	16	$\Gamma\alpha$
$\overset{\epsilon}{\kappa}$	16	Βου	$\overset{\epsilon}{\sigma}$	4	Βου	$\overset{\epsilon}{\sigma}$	4	Βου
$\overset{\pi}{\eta}$	4	Πα	$\overset{\pi}{\curvearrowright}$	17	Πα	$\overset{\pi}{\curvearrowright}$	18	Πα
$\overset{\nu}{\eta}$	σ	Νη	$\overset{\nu}{\delta\lambda}$		Νη	$\overset{\nu}{\delta\lambda}$		Νη

Ζυγὸς (σ) λοιπὸν τιθέμενος ἐπὶ τοῦ $\Delta\iota$ ἐνεργεῖ ἐπὶ τὸ βαρὺ καὶ ζητεῖ τὸν φθόγγο $\Gamma\alpha$ δίεση ἐναρμόνιο (4 τμ.), τὸν Βου στὴ θέση του καὶ τὸν Πα ὁμοίως δίεση ἐναρμόνιο (4 τμ.).

Β') Μακάμ Νισαμπούρ (Κλιτὸν σ)

Κατὰ τοὺς ἀνωτέρω, Στέφανο καὶ Φιλοξένους (σελ. 24 καὶ 184 ἀντίστοιχα) ἔχουμε τὶς κλίμακες:

(I)	12 σ	12 σ	4	12	9	7	12	
	π η	ϵ κ	γ $\gamma\gamma$	Δ $\delta\lambda$	x η	z' κ	ν' $\gamma\gamma$	π' η

(II)	12	14	11	3	12	9	7
	ν $\delta\lambda$	π $\delta\lambda$	ϵ η	γ χ	Δ $\gamma\eta$	κ η	ζ' χ

Ἐπομένως τὸ 4χορδο τῆς I καὶ τὸ 5χορδο τῆς II κλίμακας, μετὶς μικροδιαφορὰς τοὺς ὡς πρὸς τὰ μεγέθη τῶν τόνων καὶ ἡμιτόνων, ἀποκοπτόμενα μᾶς δίνουν τὰ τοῦ κλιτοῦ (σ), ἥτοι:

(I)		(II)		Τῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ 1881-83 διὰ τὴν πληρότητα τοῦ 5χορδου	
Δ $\delta\lambda$	$\Delta\iota \sigma$	Δ σ	$\Delta\iota \sigma$	Δ $\gamma\eta$	$\Delta\iota \sigma$
γ $\gamma\eta$	$\Gamma\alpha$	γ χ	$\Gamma\alpha$	γ χ	$\Gamma\alpha$
ϵ η	Βου	ϵ η	Βου	ϵ χ	Βου
π η	Πα	π $\delta\lambda$	Πα	π $\delta\lambda$	Πα

Τὸ Κλιτὸν πολλές φορές τίθεται καὶ ἐπὶ τοῦ ἐπάνω Νη' ($\eta\gamma'$), κορυφῇ τῆς κλίμακος (τοῦ σκληροῦ διατόνου) τοῦ τρίτου ἤχου κυρίως διὰ τὴν ἀπαγγελίαν τῶν Ἀποστολικῶν καὶ Εὐαγγελικῶν ἀναγνώσμάτων. Τὰ ὡς ἄνω ὅμως διαφοροποιοῦνται ἀναλόγως μετὶς στάσεις τοῦ μέλους. Ὅταν τὰ μέλη περιστρέφονται περὶ τὸν φθόγγο Δι (Δ $\gamma\eta$), ἀπαιτοῦν τὴν ἐκτέλεση τοῦ Γα (γ χ) μετὰ ἐναρμόνιο δίεση (4 τμ.), ἀλλὰ καὶ τοῦ Βου (ϵ χ) ὁμοίως μετὰ ἐναρμόνιο δίεση (4 τμ.). Ὅταν σταθοῦν ἐπὶ τοῦ Γα ($\gamma\eta$ Δι-Γα ἡμιτόνιο), τὸ Γα-Βου ($\gamma\eta$ ϵ χ) διάστημα, λόγῳ ἑλξεων, εἶναι ἀσταθές, ἐκτὸς ἂν σταθοῦν στὸν φθόγγο Βου (ϵ χ), ὁπότε ἐκτελεῖται καὶ αὐτὸ ὡς ἡμιτόνιο (τμ. 6). Ὅταν ἐπανακάμψῃ ὅμως πρὸς τὸν Δι (Δ $\gamma\eta$), καὶ πάλιν ἐπενεργοῦν οἱ ἑλξεις.

Δ $\gamma\eta$	$\Delta\iota \sigma$	Δ $\gamma\eta$	$\Delta\iota \sigma$
γ χ	$\Gamma\alpha$	γ χ	$\Gamma\alpha$ Στάση
ϵ η	Βου	ϵ χ	Βου
π $\delta\lambda$	Πα	π $\delta\lambda$	Πα

Γ') Μακάμ Χισάρ (Σπάθη) —_Θ

Οι κλίμακες κατὰ Στέφανο καὶ Φιλοξένους, ὅπως διαλαμβάνονται στὰ βιβλία τους καὶ στίς σελ. 36 καὶ 184 ἀντίστοιχα:

(I)	9	7	18 _σ	6	9	13 _σ	6
	π q	6 κ	7 γγ	Δ δλ	κ q	ζ' κ	ν' γγ
							π' q

(II)	9	7	21	3	4	12	12
	π q	6 κ	7 γγ	Δ	κ q	ζ' γγ	ν' δλ
							π' q

Τὰ 5χορδα τούτων Γα-Νη' συνιστοῦν τὴν χροὰ τῆς Σπάθης:

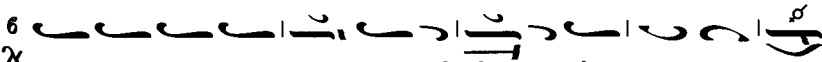
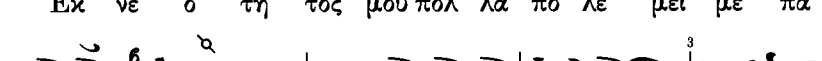
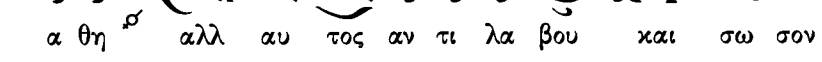

(I)		(II)		Τῆς Ἐπιτροπῆς	
ν' γγ	13	Νη'	ν' δλ	14	Νη'
ζ' κ	9	Ζω'	ζ' γγ	4	Ζω'
κ q	6	Κε — _Θ	κ q	4	Κε — _Θ
Δ δλ	18	Δι	Δ	4	Δι
7 γγ		Γα	7 γγ	18	Γα

Ἡ Σπάθη —_Θ (φθορὰ κυρίως χρωματική) τίθεται κυρίως ἐπὶ τοῦ φθόγγου Κε (καὶ ἐνίοτε ἐπὶ τοῦ Γα) καὶ ζητεῖ νὰ ἐκτελεῖται ὁ πρῶτος ἀνιῶν φθόγγος μὲ ὕφεση καὶ ὁ πρῶτος κατιῶν μὲ δίεση (τριτημόρια τοῦ μείζονος τόνου, 4 τμ.).

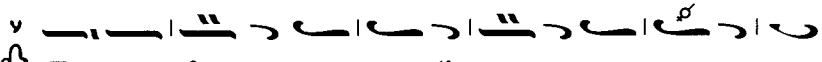
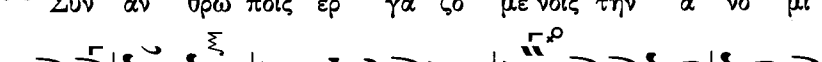
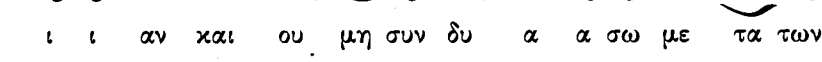

Σημ.: Κατὰ τὸν Κυριακὸ Φιλοξένους (ἐνθ' ἄνωτ., σελ. 185, § 283), ὁ Ζυγὸς χαρακτηρίζεται ὡς φθορὰ χρωματική, τὸ δὲ Κλιτὸν καὶ ἡ Σπάθη ὡς ἐναρμόνιες. Παρατηροῦνται ἐπίσης στὰ 5χορδα ποὺ ἐνεργοῦν οἱ χροές διαφοροποιήσεις τῶν διαστημάτων ποὺ ὀφείλονται κυρίως στίς κατὰ τὸν τρόπον μουσικῆς παραδοσιακὰς ἐκτελέσεις ἐκκλησιαστικῆς καὶ ἐξωτερικῆς μουσικῆς. Οἱ φθορὰς δὲ κάτωθεν τῶν φθόγγων τίθενται κατὰ τὴν γνώμην ἐκάστου τῶν παλαιῶν Διδασκάλων.

ΑΣΚΗΣΕΙΣ παραλλαγῆς καὶ μέλους

α') Μὲ Ζυγὸ σ

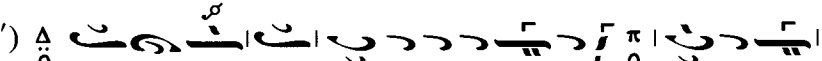
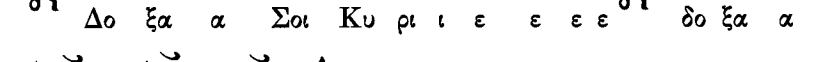

167.    

Εκ νε ο τη τος μου πολ λα πο λε μει με πα
α θη αλλ αυ τος αν τι λα βου και σω σον
Σω τηρ μου

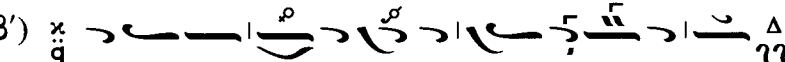
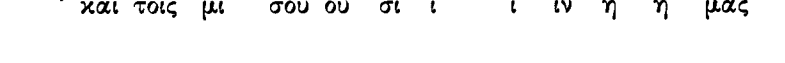
168.    

Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι
ι ι αν και ου μη συν δυ α α σω με τα των
εκ λε κτων α αυ των

β') Μὲ Κλιτόν σ

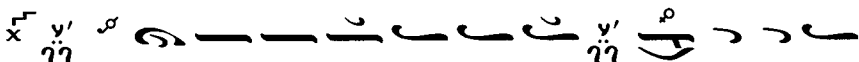
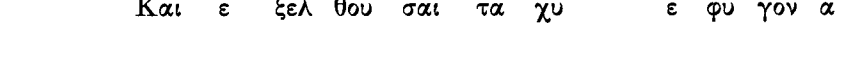
169. α')   

Δο ξα α Σοι Κυ ρι ι ε ε ε ε δο ξα α
Σοι οι οι οι οι

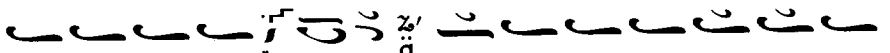

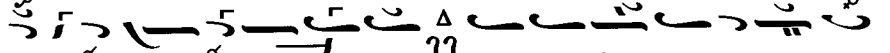
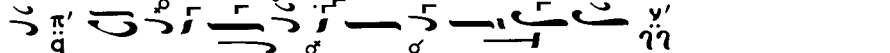
β')  

και τοις μι σου ου σι ι ι ιν η η μας


Κατάληξη εὐαγγελικῆς περικοπῆς



 

Και ε ξελ θου σαι τα χυ ε φυ γον α


 πο του μνη μεί ει ει ου ει χε δε αυ τας τρο μος

 και εκ στα σις και ου δε νι ου δεν ει πο ο ο

 ο ο ο ο ο ο ο ον ε φο βουν το γα α α

 α α α α α α α α α α αρ

γ') Μὲ Σπάθη —

170. 
 Ε λε ον ει ρη η η νης

171. 
 Κολ λη θει ει ει ει ει η η γλω ωσ

 σα α μου τω ω λα α ρυ υγ γι ι ι ι μου

Βλ. καὶ σχετικὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 57-61, σελ. 236-239.

Σημ.: Ἀρκετοὶ θεωρητικοὶ κατατάσσουν στὶς χρόες καὶ τὸ σημάδι συναφῆς ς, γιὰ τὸ ὁποῖο θὰ ἀναφερθοῦμε στὸν β' τόμο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

ΟΙ ΗΧΟΙ

1. Ήχοι διατονικοί

α') Ήχος πλάγιος τοῦ Τετάρτου

Οἱ μέχρι τώρα ἀσκήσεις, οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι, τὰ δημοτικὰ τραγούδια, πλὴν μερικῶν ἐξαιρέσεων, καθὼς καὶ οἱ ὀργανικὲς μελωδίες ποὺ διδάχτηκαν ἀνήκουν στὴ φυσικὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ Νη. Τὴν κλίμακα αὕτὴ μεταχειρίζεται ὁ ἥχος ποὺ ὀνομάζεται πλάγιος τοῦ Τετάρτου καὶ ἔχει τὴν ἀκόλουθη ἀρκτικὴ μαρτυρία:


Ήχος λ $\delta\lambda$ Νη ρ ³⁸

Παρατίθενται στὴ συνέχεια ἐκκλησιαστικοὶ ὕμνοι τοῦ ἥχου αὐτοῦ ἀπὸ τὸ σύντομο Ἀναστασιματάριο Ἰωάννου τοῦ πρωτοψάλτου.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.

Ήχος λ $\delta\lambda$ Νη ρ

ρ. 4/σημος μὲ ἐξαιρέσεις


Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου ει

38. Περὶ ἥχων κυρίων, πλαγίων, μέσων κλπ. λεπτομερῶς θ' ἀναφερθοῦμε στὸν δεύτερο τόμο τῆς παρούσης ἐργασίας.

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ πλ. δ' ἥχου σημαίνουν: λ = πλάγιος, $\delta\lambda$ = τοῦ τετάρτου, οἱ τελείες (..) ἀποτελοῦν στενογραφικὴ παράσταση τῆς καταλήξεως -ου (τοῦ τετάρτου). Νη = ἡ βάση τοῦ ἥχου καὶ ἡ φθορὰ ρ δηλώνει τὴ διαδοχὴ τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ἥχου

σα κου ^σσο ον μου Κυ ρι ε ^υ Κυ ρι ε ε κε κρα ξα
 προς Σε ει σα κου σο ον μου ^Δπρο σχεις τη φω νη της δε η
 σε ως μου ^υεν τω ²κε κρα γε ναι με προς Σε ει σα
 κου σον μου Κυ υ ρι ι ε ^υ

Στίχ. ^κΕ ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην
 μου ^Δτου ε ξο μο λο γη σα σθα ^υτω ο
 νο μα τι Σου ^υ

Ε σπε ρι νον υ μνον και λο γι κην λα τρει ει ει
 αν Σοι Χρι στε προσ φε ρο μεν ^υο ο τι ηυ δο κη σας ^στου
 ε λε η σαι η μας δι α της α να στα α σε ε
 ως ^υ

Οι προβαλλόμενοι στίχοι ὅπως, καὶ τὰ Δόξα Πατρί, Καὶ νῦν, ὅταν ψάλλονται μετὰ τὴν ταχεῖα χρονικὴ ἀγωγή (^κ) μεταβαίνουν ἀπὸ τὸ μέλος στὴ μουσικὴ ἀπαγγελία (μελικὴ προσωδία) ἥτοι τὴν παρακαταλογίᾳ, μετὰ ἀκανόνιστους ρυθμικοὺς πόδες καὶ μετὰ

βολή σέ μακρές (—) συλλαβές κυρίως τῶν θέσεων τῶν ποδῶν (τονισμένες συλλαβές) καί σέ βραχεῖες (—) τῶν ὑπολοίπων. Μὲ βάση αὐτὲς τίς μεταβολὲς παρασημαίνονται. Π.χ.:

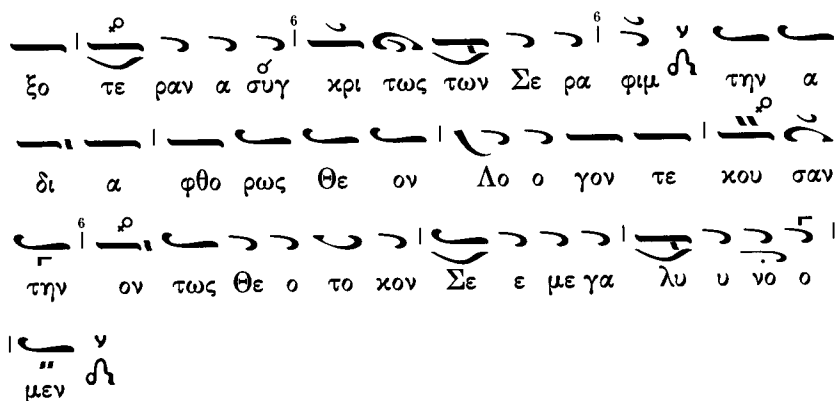
$\overset{\vee}{\text{δῆ}}$ $\overset{\vee}{\text{x}}$ | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ $\overset{\vee}{\text{x}}$
 Δο ξα Πα τρι και Ὑι ω $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ και Α γι ω $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$
 — — — — — $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$
 Πνευ μα τι

$\overset{\vee}{\text{δῆ}}$ | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\vee}{\text{x}}$ — — — — —
 Και νυν και α ει $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ και εις τους αι ω νας των
 — — — — — $\overset{\vee}{\text{δῆ}}$
 — — — — — $\overset{\vee}{\text{δῆ}}$
 αι ω νων α μην

$\overset{\vee}{\text{δῆ}}$ $\overset{\vee}{\text{x}}$ | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$
 Αι νει τε αυ τον· εν τυμ πα νω και χο ρω $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$
 — — — — — $\overset{\vee}{\text{x}}$ — — — — — | — — — — — | — — — — —
 αι νει τε αυ τον εν χορ δαι αις και ορ γα
 — — — — — $\overset{\vee}{\text{δῆ}}$
 νω

Εἰς τὴν θ' ὥδῃν.

$\overset{\vee}{\text{δῆ}}$ $\overset{\vee}{\text{x}}$ | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ |
 Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι ον $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$
 | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ $\overset{\vee}{\text{x}}$ | — — — — —
 και η γαλ λι α σε το πνευ μα μου $\overset{\Delta}{\text{δῆ}}$ ε
 — — — — — | — — — — — | — — — — — $\overset{\vee}{\text{δῆ}}$
 πι τω θε ω τω σω τη ρι μου $\overset{\vee}{\text{δῆ}}$
 | — — — — — | — — — — — | — — — — — | — — — — —
 Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και ἔν δο



Σημ.: Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ ἄλλα μέλη τοῦ ὡς ἄνω ἤχου ἐκ τοῦ συντόμου Ἀναστασιματαρίου τοῦ Ἰωάννου. Τὰ τροπάρια, ἀφοῦ πρῶτα διδαχθοῦν μὲ ρυθμὸ 2/σημο μὲ ἐξαιρέσεις, ὅπως σημειώνονται, πού εἶναι σκόπιμο ἀπὸ διδακτικῆς καὶ παιδαγωγικῆς πλευρᾶς (γιὰ κάποιο διάστημα ἴσως), κατόπιν πρέπει νὰ διδαχθοῦν καὶ στὸν κανονικὸ ρυθμὸ ἦτοι 4/σημο μὲ ἐξαιρέσεις. Ἐνίοτε οἱ χρόνοι μπορεῖ νὰ ἐκτελεστοῦν 4+2 ἂν ὁ τόνος τὸ ἐπιβάλλει, ἄλλως οἱ 6 σὲ τρεῖς κινήσεις, 2 χρόνοι ἀνὰ κίνηση (Ἰωνικὸς ρυθμὸς, 6/σημος)

β') Ἦχος Πρῶτος

Ὅπως ἤδη ἔχουμε ἀναφέρει, μὲ βάση καὶ ἄλλους μουσικοὺς φθόγγους μποροῦμε νὰ δημιουργήσουμε μουσικὲς κλίμακες, τίς ὁποῖες μεταχειρίζονται οἱ ἦχοι τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Μὲ βάση λοιπὸν τὸν μουσικὸ φθόγγο Πα καὶ ἀκολουθώντας τὰ φυσικὰ διαστήματα σχηματίζουμε τὴν ἀκόλουθη διατονικὴ κλίμακα:

10	8	12	12	10	8	12
π	β	γ	δ	ε	ς	ζ
q	κ	γγ	δλ	q	κ	γγ
						q

Καὶ αὕτῃ ἡ κλίμακα, ὅπως παρατηροῦμε, ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο ὅμοια τετράχορδα ἔχοντας στὴ μέση ἓνα μείζονα τόνο πού ὀνομάζεται διαζευκτικός.

Τῇ φυσικῇ διατονικῇ κλίμακα τοῦ Πα μεταχειρίζονται οἱ ἤχοι Πρῶτος, πλάγιος τοῦ Πρώτου καὶ ἓνας κλάδος τοῦ Τετάρτου. Ἡ ἀρκτική μαρτυρία τοῦ Πρώτου ἤχου (ἐκ τοῦ φθόγγου Πα) εἶναι: Ὑχος ῥ̣ Πα ρ

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ πρώτου ἤχου ἐκ τοῦ φθόγγου Πα σημαίνουν: ρ = α = πρῶτος, οἱ τελεῖες (..) εἶναι ἡ στενογραφία τῆς καταλήξεως -ος (πρῶτ-ος). Ἡ τετράφωνη ἀνάβαση δηλώνει ὅτι τέσσερες φωνές ἄνω τῆς βάσεως παραγωγῆς τῶν ἤχων (ὀργανικά), ἥτοι τοῦ κάτω Δι, εὐρίσκομε ἤχο πρῶτο. Τὸν κάτω Δι ἡχεῖ ἡ ἀνοικτὴ χορδὴ τοῦ μονοχόρδου. Παλαιότερα γραφόταν ἡ ἀρκτικὴ μαρτυρία τοῦ ἤχου, Ὑχος ῥ̣ Πα ρ. Στὴν περίπτωσιν αὕτῃ ὁ ὀξεῖα δηλώνει ἀνάβαση μιᾶς φωνῆς ἀπὸ τοῦ Νη ποὺ ἐθεωρεῖτο ἀπὸ πολλοὺς ἐκκλησιαστικοὺς μουσικοὺς βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων, γιὰ τὸν προσδιορισμὸ τῆς βάσεως τοῦ α' ἤχου. Πα = ἡ βάση τοῦ ἤχου καὶ ἡ φθορὰ ρ δηλώνει τὴν πορεία τῆς κλίμακας.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.

Ὑχος ῥ̣ Πα ρ

ρ. 4/σημος με ἐξαιρέσεις

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σον μου ει

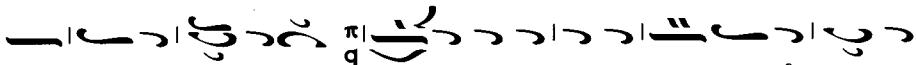
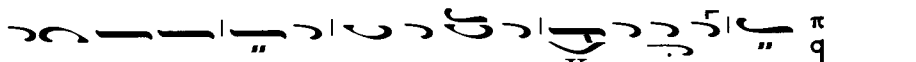
σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε

ει σα κου σον μου προ σχες τη φω νη της δε η σε ως

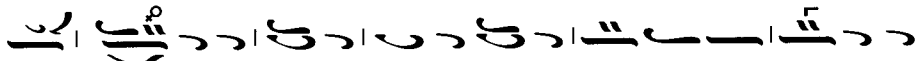

μου εν τω κε κρα γε ναι με προς Σε ει σα κου σον


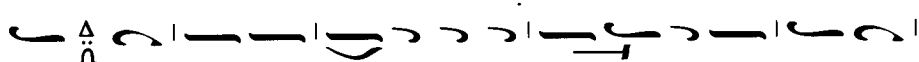

μου Κυ υ ρι ι ε

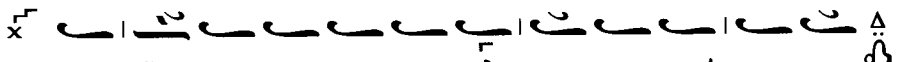
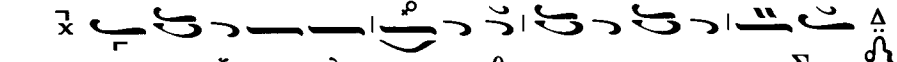
Κα τευ θυν θη τω η προ σευ χη μου ως θυ μι α μα




 ε νω πι ον Σου ε ε παρ σις των χει ρων μου θυ σι α

 ε σπε ρι νη ε σα κου σον μου Κυ υ ρι ι ε

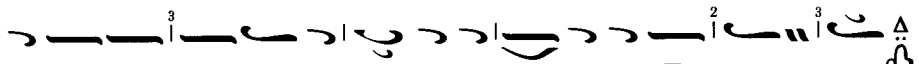

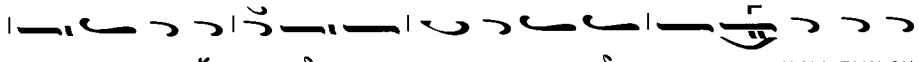
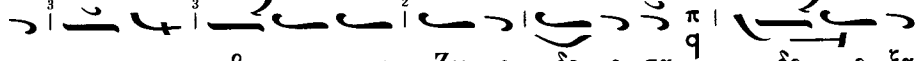
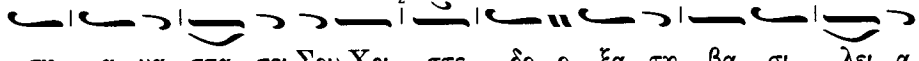


Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας τοῦ Ἑσπερινοῦ καὶ στιχηρόν. π^q


 Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι μου και θυ υ ραν

 πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου

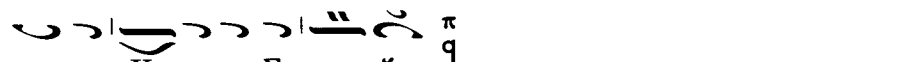

 Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι

 ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν α μαρ

 τι ι αις


 Ε ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην μου

 του ε ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα τι Σου


 Τας ε σπε ρι νας η μων ευ χας προσ δε ξαι α α ρι

 ε Κυ ρι ε και πα ρα σχου η μιν α φε σιν α


 στρα τι ω των φυ λας σον των το α χραν τον Σου σω ω μα

 α νε ε στης τρι η με ρος Σω τηρ δω ρου με νος τω

 κο σμω την ζω ην δι α του το αι δυ να α μεις των ου

 ρα νων ε βο ων σοι Ζω ο δο ο τα δο ο ξα

 τη α να στα σει Σου Χρι στε δο ο ξα τη βα σι λει α

 Σου δο ξα τη οι κο νο μι α Σου μο νε φι λα αν θρω

 ω πε

Στίχοι ἐκ τῶν Ἀναβαθμῶν. π
9


 Εν τω θλι βε σθαι με ει σα κου σον μου των ο δυ

 νω ων Κυ ρι ε Σοι κρα ζω

 Τοις ε ρη μι κοις α παυ στος ο θει ος πο θος εγ γι

 νε ται κο σμου ου σι του μα ται αι ου εκ το ος

 Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ μα

τι και νυν και α ει και εις τους αι ω νας των αι

ω νων α μην

Α γι ω Πνευ μα τι τι μη και δο ξα ωσ περ Πα

τρι πρε πει α μα και Υι ω δι α του το α σω

μεν τη τρι α δι μο νο κρα το ρι α

Εἰς τὴν θ' ὁδὴν. π

Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι ον

και η γαλ λι α σε το πνευ μα μου ε πι

τω θε ω τω Σω τη ρι μου

Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο ξο τε

ραν α συγ χρι ι τως των Σε ρα φιμ την α δι α φθο

ρωσ θε ον Λο γον τε κου ου σαν την ον τως θε ο το

κον σε με γα λυ υ νο ο μεν

Εἰς τοὺς Αἴνους. π
 q

$\overset{3}{\overset{\rho}{\text{Π}}} \text{α} \text{σα} \text{πνο} \text{η} \text{αι} \text{νε} \text{σα} \text{τω} \text{τον} \text{Κυ} \text{ρι} \text{ον} \text{αι} \text{νει} \text{τε} \text{τον} \text{Κυ}$
 $\text{ρι} \text{ον} \text{εκ} \text{των} \text{ου} \text{ρα} \text{νων} \text{αι} \text{νει} \text{ει} \text{τε} \text{αυ} \text{τον} \text{εν} \text{τοις} \text{υ}$
 $\text{ψι} \text{ι} \text{στοις} \text{Σοι} \text{πρε} \text{πει} \text{υ} \text{μνος} \text{τω} \text{ω} \text{θε} \text{ε} \text{ω}$

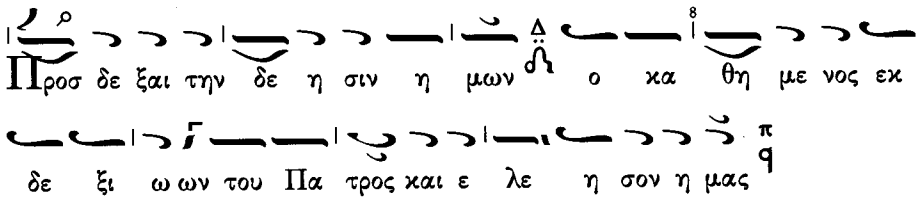
$\text{Αι} \text{νει} \text{τε} \text{αυ} \text{τον} \text{πα} \text{αν} \text{τες} \text{οι} \text{αγ} \text{γε} \text{λοι} \text{αυ} \text{του} \text{αι}$
 $\text{νει} \text{τε} \text{αυ} \text{τον} \text{πα} \text{σαι} \text{αι} \text{δυ} \text{να} \text{α} \text{μεις} \text{αυ} \text{του} \text{Σοι} \text{πρε}$
 $\text{πει} \text{υ} \text{μνος} \text{τω} \text{ω} \text{θε} \text{ε} \text{ω}$

$\text{Δο} \text{ξα} \text{αυ} \text{τη} \text{ε} \text{σται} \text{πα} \text{σι} \text{τοις} \text{ο} \text{σι} \text{οις} \text{αυ}$
 του

$\text{Υ} \text{μνου} \text{μεν} \text{Σου} \text{Χρι} \text{στε} \text{ε} \text{το} \text{σω} \text{τη} \text{η} \text{ρι} \text{ον}$
 $\text{πα} \text{α} \text{θος} \text{και} \text{δο} \text{ξα} \text{ζο} \text{μεν} \text{Σου} \text{την} \text{α} \text{να} \text{α} \text{στα} \text{α} \text{σιν}$

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. π
 q

$\text{Δο} \text{ξα} \text{Σοι} \text{τω} \text{δει} \text{ξαν} \text{τι} \text{το} \text{φως} \text{δο} \text{ξα} \text{εν} \text{υ} \text{ψι} \text{ι} \text{στοις}$



Στή συνέχεια διδάσκονται και τὰ τραγούδια 62-78 καθώς και οἱ ὀργανικὲς μελωδίες 79-85, σελ. 240-259.

γ') Ἦχος πλάγιος τοῦ Πρώτου

Ὁ ἦχος αὐτὸς ἔχει δύο βασικοὺς κλάδους. Ὁ πρῶτος κλάδος ἔχει ἀρκτική μαρτυρία Ἦχος $\hat{\lambda}$ η Κε φ $\hat{\eta}$ δ καὶ σ' αὐτὸν ψάλλονται τὰ εἰρμολογικά (σύντομα) μέλη. Στὸν δεύτερο μὲ ἀρκτική μαρτυρία Ἦχος $\hat{\lambda}$ η Πα φ ψάλλονται κυρίως τὰ ἀργὰ μέλη καὶ ἐλάχιστα σύντομα.

Σημ.: Ὅταν ἡ διατονικὴ φθορὰ φ εἶναι στραμμένη στὴν ἀρκτική μαρτυρία πρὸς τὰ κάτω, ὅπως ἀπαιτοῦν τὰ εἰρμολογικά μέλη τοῦ πλ. α' ἤχου, ἀκολουθεῖται ἡ κλίμακα:

φ						
12	10	8	12	10	8	12
$\hat{\lambda}$	η	$\gamma\gamma$	Δ	κ	ζ'	ν'
$\delta\lambda$	η	$\gamma\gamma$	$\delta\lambda$	η	κ	$\gamma\gamma$

Ὅταν ὅμως εἶναι στραμμένη πρὸς τὰ ἄνω δ ἀκολουθεῖται ἡ κλίμακα:

δ						
10	8	12	12	10	8	12
η	κ	$\gamma\gamma$	Δ	κ	ζ'	ν'
η	κ	$\gamma\gamma$	$\delta\lambda$	η	κ	$\gamma\gamma$

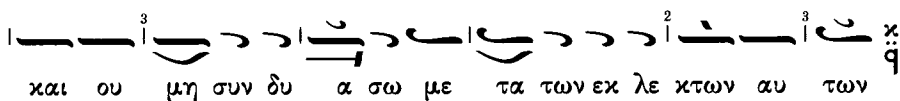
Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ πλαγίου τοῦ πρώτου ἤχου ἐκ τοῦ φθόγγου Πα, Ἦχος $\hat{\lambda}$ η Πα φ , σημαίνουν: $\hat{\lambda}$ = πλάγιος, η = α = τοῦ πρώτου, οἱ τελείες (..) εἶναι ἡ στενογραφία τῆς καταλήξεως -ος (πρώτ-ος), Πα = ἡ βάση τοῦ ἤχου καὶ ἡ φθορὰ φ δηλώνει τὴ σειρά τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακος. Ἡ τετράφωνη ἀνάβαση (—) προσδιορίζει τὸν τετράφωνο εἰρμολογικό.

Δι α του τι μι ου Σου σταυ ρου Χρι στε δι α βο
 λον η σχυ νας^q και δι α της α να στα σε ω ως Σου
 το κε εν τρον της α μαρ τι ας ημ βλυ νας^q και ε σω
 σας η μας εκ των πυ λω ων του θα να του δο ξα ζο μεν
 Σε μο νο γε νες^x
^q

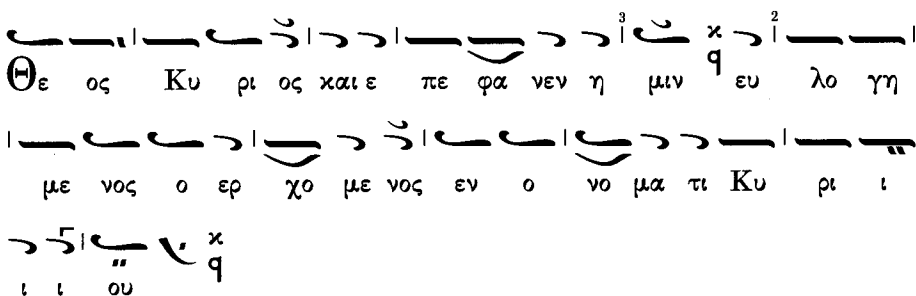
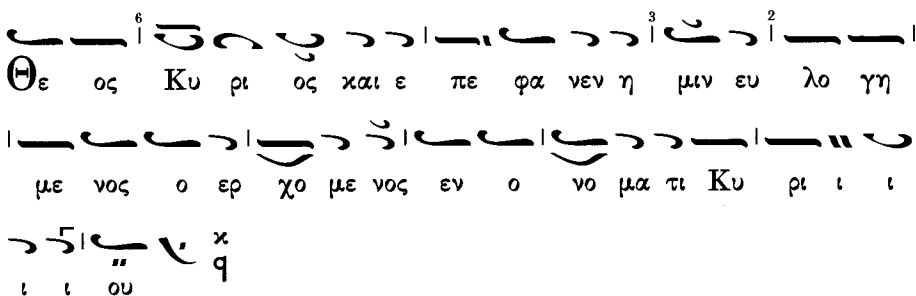
Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

Ἦχος λ̣ π̣ q̣ Πα ρ (καταλήγων στήν 4φωνία - τετραφωνῶν)

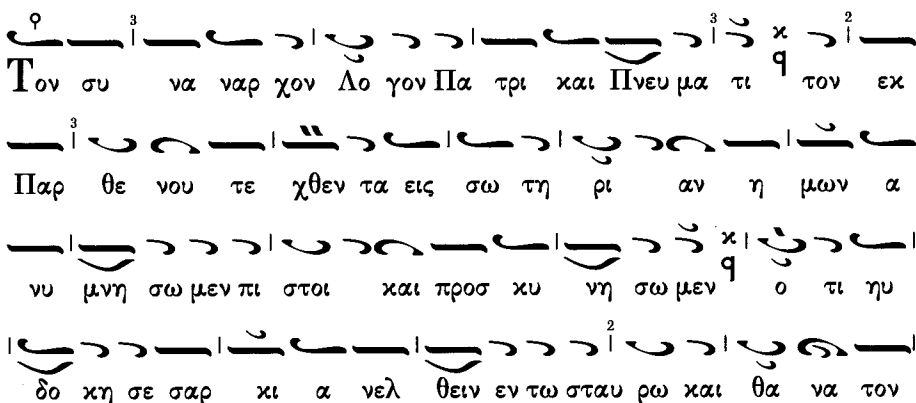
π̣^q ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹
 Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι μου και θυ
 ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου^x
^q
² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹
 Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη
⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹
 ρι ι ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα σεις εν α μαρ τι ι
⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹
 αις^x
^q
⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹ ⁶ ⁵ ⁴ ³ ² ¹
 Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με ε νοις την α νο μι ι α αν



Εἰς τὸν Ὁρθρον. Ἦχος λ β Πα — ρ



Τὸ ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον. x
q



| — — — | ³ — — — | ² — — — | — — — |
 υ πο μει ναι και ε γει ραι τους τε θνε ω ω τας εν
 | — — — | — — — | — — — | — — — |
 τη εν δο ξω α να στα σει Αυ του















Στίχοι ἐκ τῶν Ἀναβαθμῶν. 9
x
9

Εν τω θλι βε σθαι με δα βι τι κως α δω σοι Σω τη ηρ μου
 ρυ σαι μου την ψυ χην εκ γλω ωσ σης δο λι ι ι ι ας
 Τοις ε ρη μι κοις ζω η μα κα ρι α ε στι θε
 ι κω ε ε ρω τι πτε ρου με νοις

Δοξα Πατρι και Υιω και Αγιω Πνευματι
Και νυν και αι εις τους αιωνας των αιωνων αμην

²
 Α γι ω Πνευ μα τι πε ρι κρα τει ται παν τα τα ο
³
 ρα τα τε ε συν τοις α ο ρα τοις αυ το κρα τες γαρ ον
³
 της Τρι α α δος εν ε στιν α ψε ε ε ε ευ στως
 9

Εἰς τοὺς Αἶνους. x
9

³ |    | ³ |    |    | ² |    | ³ |   |

Κυ υ ρι ον εκ των ου ρα νων αι νει τε αυ τον εν τοις

[illegible]

Αἰ νει εἰ τε Αὐ² τον ᾧ² παν τες οἱ Αἱ³ γε λοι αυ του

αι νει τε Αυ τον πασαι αι δυ να μεις αυ του Σοι πρε πει υ

— | ^ρ — | ^χ —
 μνoς τω θε ε ω q

\bar{x}^{Γ} | \cup \cup \cup \cup | \cup \cup \bar{x} | — \cup \cup \cup | \equiv \cup \cup | \cup \cup \cup

Δο ξα αυ τη ε σται πα σι τοις ο σι οις αυ του

Κυ ρι ε ε σφρα γι σμε νου του τα α φου υ πο των

πα ρα νο ο μων προ ηλ θες εκ του μηνι μα τος κα

² | ↪ ↪ | ↪ ↪ | ↪ — — — — — ² | ↪ ↪ ³ | ↪ ³ | ↪ ↪ ↪ ³ | ↪ ↪ ↪
 θως ε τε χθη ης εκ της θε ο το κου ρ ουκ ε γνω σα

3 | 2

πως ε σαρ κω ω θης οι α σω μα τοι Σου Αγ γε

λοι ουκ η σθον το πο τε α νε ε στης οι φυ λαο

σον τες Σε στρα τι ω ται αμ φο τε ρα γαρ ε σφρα
 γι σται τοις ε ρευ νω σι πε φα νε ρω ται δε τα θαυ
 μα τα τοις προσ κυ νου ου σιν εν πι στει το μυ στη
 ρι ον ο α νυ μνου σιν α πο δος η μι ν α γαλ λι
 α σιν και το με γα ε λε ε ος

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας.

Δο ξα σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι ι στοις
 Θε ω γ' και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ
 δο κι ι α
 Υ μνου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε προσ κυ νου μεν Σε δο
 ξο λο γου μεν Σε ευ χα ρι στου μεν Σοι δι α
 την με γα α λην Σου δο ο ξαν
 Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ παν

το κρα α τος ^{γ'} Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι η

σου Χρι στε και Α γι ον Πνε ευ μα ^κ₉

Κυ ρι ε ο Θε ος ο α μνος του Θε ου ο Υι ος του

Πα τρος ο αι αι ρων την α μαρ τι ι αν του κο σμου ε

λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ τι ι ας του

κο ο σμου ^κ₉

Προσ δε ξαι την δε η σιν η μών ^{γ'} ο κα θη με νος εκ

δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας ^κ₉

Στίχοι ἐκ τοῦ Πολυελέου Ἐξομολογεῖσθε.

Ἦχος λ̣ ᾠ Πα ρ

Ε ξο μο λο γει σθε ^κ₉ τω Κυ ρι ω ο τι ι α

α γα α θος αλ λη λου ι α ^π₉ ο τι εις τον αι ω ω

ω να ^π₉ το ε λε ο ος αυ του ου αλ λη λου ι

α ^π₉

Ε ξο μο λο γει ει σθε τω Θε ω ω ω ω τω ων Θε
 ε ων Αλ λη λου ι α

Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα... π
 ρ

Ε ξο μο λο γει σθε τω Κυ ρι ω των Κυ υ ρι ων
 Αλ λη λου ι α

Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα... π
 ρ

Τω ποι η σαν τι θαυ μα σι α με γα λα μο ο
 ο ο νω Αλ λη λου ι α

Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα... π
 ρ

Τω ποι η σαν τι τους ου ρα νου ους εν συ υ νε σει
 Αλ λη λου ι α

Ὅτι εἰς τὸν αἰῶνα... π
 ρ

Τω στε ρε ω σαν τι την γην ε πι των υ υ δα α α
 των Αλ λη λου ι α

8	12	12	10	8	
$\overset{\delta}{\lambda}$	$\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$	$\overset{\Delta}{\delta\lambda}$	$\overset{\kappa}{\eta}$	$\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$	$\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ Λεγέτου σημαίνουν: $\delta\lambda$ = τέταρτος, οἱ τελεῖες (..) τὴν κατάληξη -ος (τέταρτ-ος), ἡ τετράφωνη ἀνάβαση ($\overset{\delta'}{\lambda}$) τέσσερες φωνές ἀνάβαση ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν βάση παραγωγῆς ἤχων Νη καὶ δεικνύει τὸν κύριο ἦχο. Ἀλλὰ μὲ τὴ δίφωνη κατὰβαση ($\gamma\gamma$) τίθεται ὡς βάση ὁ Βου, ὅποτε ἔχουμε μέσο ἦχο. Λέγετος = ἀπήχημα. Ἡ φθορὰ ξ προσδιορίζει τὰ διαστήματα.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.

Ἦχος $\overset{\delta'}{\delta\lambda}$ $\gamma\gamma$ ἤχος Βου ξ

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου $\overset{\delta}{\lambda}$ ει

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
σα κου σον μου Κυ ρι ι ε $\overset{\delta}{\lambda}$ Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
Σε ει σα κου σον μου $\overset{\delta}{\lambda}$ προ σχεις τη φω νη της δε η σε

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
ω ως μου εν τω κε κρα γε ναι με προς Σε ει σα κου σον

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
μου Κυ ρι ε $\overset{\delta}{\lambda}$

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
Κα τευ θυν θη η τω η προ σευ χη μου $\overset{\delta}{\lambda}$ ως θυ μι α

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
μα ε νω πι ο ον σου ε παρ σις των χει ρων μου θυ

$\overset{\delta}{\lambda}$ $\overset{\gamma}{\gamma\gamma}$ $\overset{\Delta}{\delta\lambda}$ $\overset{\kappa}{\eta}$ $\overset{\zeta'}{\gamma\gamma}$ $\overset{\nu'}{\gamma\gamma}$
σι α ε σπε ρι νη $\overset{\delta}{\lambda}$ ει σα κου σον μου Κυ ρι ε $\overset{\delta}{\lambda}$

Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας. $\frac{6}{\chi}$

Θου Κυ υ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι μου και

θυ υ ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου $\frac{6}{\chi}$

Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι ι

ας του προ φα σι ζε σθαι προ φα α σεις εν α μαρ τι σ ι αις $\frac{6}{\chi}$

Ο τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ευ δο κι

αις αυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι

ται αυ των $\frac{6}{\chi}$

Εἰς τὸν Ὅρθρον. $\frac{6}{\chi}$

Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ρι ον και

η γαλ λι α σε το πνευ μα μου $\frac{\Delta}{\chi}$ ε πι

τω θε ω ω τω σω τη ρι μου $\frac{6}{\chi}$

Την τι μι ω τε ραν των Χε ρου βιμ $\frac{6}{\chi}$ και εν δο ξο

τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρά φιμ⁶ την α⁶δι α
 φθο ρως^Δ θε ον Λο γον τε κου σαν⁶ την ον⁶ τως θε
 ο το κον Σε ε με γα λυ νο μεν⁶

Α νοι ξω το στο μα μου^π και πλη ρω θη σε ται πνευ
 μα τος⁶ και λο γον ε ρευ ξο μαι τη βα σι λι δι Μητρι⁶
 και ο φθη^π σο μαι φαι δρως πα νη γυ ρι ζων⁹ και α⁶α
 σω γη θο με νος τα αυ της τα θαυ μα τα⁶

Εἰς τοὺς Αἶνους. ⁶
^λ

Πα σα πνο η αι νε σα α τω τον Κυ ρι ον αι νει
 τε τον Κυ ρι ον εκ των ου ρα νων^Δ αι νει τε αυ τον εν τοις
 υ ψι στοις Σοι πρε πει υ μνος τω Θε ω⁶

Αι νει ει τε Αυ τον πα αντες οι αγ γε λοι Αυ
 του αι νει τε Αυ τον πασαι αι Δυ να α μεις Αυ του

Σοι ²πρε πει υ ⁶μνος τω Θε ω ^λ

Δο ^λξα αυ τη ε σται πα ^λσι τοις ο ^λσι οις Αυ

⁶
του ^λ

Ο ^σσταυ ρον υ ³πο ^λμει νας και θα ^λνα τον και α ^λνα ^λστας
εκ των νε ^λκρων παν το ^λδυ να ²με ^λΚυ ³ρι ε ²δο ^λξα ²ζο

μεν ⁶Σου την α ^λνα ^λστα ^λσιν

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. ⁶
^λ

Δο ^λο ^λξα ^λΣοι τω ²δει ^λξαν ^λτι το ^λφως ^λδο ^λξα ^λεν υ ^λψι
στοις ²Θε ω και ε ^λπι ^λγης ^λει ^λρη ^λη νη ^λεν ^λαν ^λθρω ^λποις ^λευ ^λδο

κι ³ι ⁶α ^λ

Υ ^λμνου ^λου ^λμεν ^λΣε ^λευ ^λλο ^λγου ^λμεν ^λΣε ^λπρο ^λσχυ ^λνου
μεν ^λΣε ^λδο ^λξο ^λλο ^λγου ^λμεν ^λΣε ^λευ ^λχα ^λρι ^λστου ^λμεν ^λΣοι ^λδι ^λα

την ^λμε ^λγα ^λα ^λλην ^λΣου ^λδο ^λο ^λξαν ⁶
^λ

Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ παν το
 κρα τος ⁶λ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες ^Δ I η
 σου Χρι στε και Α γι ον Πνε ευ μα ⁶λ

Π ροσ δε ξαι την δε η σιν η μων ^Δ ο κα θη με νος
 εκ δε ξι ω ων του Πα τρος και ε λε η σον η μα ας ⁶λ

Αυτόμελον. ⁶λ

Ως γεν ναι ον εν μαρ τυ σιν α θλο φο ρε Γε ωρ γι
 ε ⁶λ συν ελ θον τες ση η με ρον ευ φη μου μεν σε ⁶λ ο
 τι τον δρο μον τε τε λε κας την πι ι στιν τε τη ρη
 κας ^Δ και ε δε ξω εκ Θε ου τον της νι κης σου στε φα νον
 ον ι κε τευ ε ⁶λ εκ φθο ρα ας και κιν δυ νων
 λυ τρω θη ναι τους εν πι στει εκ τε λου ουν τας την
 α ει σε βα στον μνη μνη σου ⁶λ

Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 95-101 καὶ οἱ ὁργανικὲς μελωδίαι ὑπ' ἀριθμ. 102, 103, σελ. 266-271.

2. Έναρμόνιο ἦχοι

α') Ἦχος Τρίτος

Ὁ Τρίτος ἦχος ἀνήκει, κατὰ παράδοση, στὸ έναρμόνιο γένος, ὅπως καὶ ὁ Βαρύς. Λέγομε δὲ κατὰ παράδοση, διότι ὑπάρχουν βάσιμες ἀμφιβολίες ἂν διατηρεῖται σήμερα τὸ πραγματικὸ έναρμόνιο γένος ποὺ εἶχε ἡ ἀρχαία ἐλληνικὴ μουσικὴ. Ἀρκτικὴ μαρτυρία τοῦ ἦχου εἶναι:

Ἦχος $\overline{\text{Γα ϕ ἦ ᾠ Γα ϕ}}$

Μὲ τὴν έναρμόνιο φθορὰ ρ σχηματίζουμε τὴν κλίμακα τοῦ Τρίτου ἦχου:

ρ						
12	12	6	12	12	12	6
Γ	Δ	ϛ	Ζ'	Υ'	Π'	ϛ'
γγ	ΔΔ	ϛϛ	γγ	γγ	ππ	γγ

Ὅταν ὅμως τὸ μέλος κατέρχεται τῆς βάσεως Γ ἀκολουθεῖ τὴ διατονικὴ κλίμακα τοῦ α' ἢ τοῦ πλ. τοῦ α' ἦχου. Τὸ ἴδιο συμβαίνει συνήθως καὶ ἄνω τοῦ φθόγγου $\text{Ζ}'$ τιθεμένων τῶν ἀναλόγων διατονικῶν φθορῶν. Ὁ ἦχος λοιπὸν αὐτός, ὅπως ψάλλεται, στηρίζεται στὸ τετράχορδο: $\Gamma - \text{Ζ}'$
γγ γγ

ρ				
10	8	12	12	6
Π	ϛ	Γ	Δ	ϛ'
π	ϛ	γγ	ΔΔ	ϛϛ

Φθορὰ χρησιμοποιεῖ τὴν έναρμόνιο ρ ἐπὶ τοῦ Ζω. Ὅταν ὅμως αὕτὴ ἡ φθορὰ τίθεται ἐπὶ τοῦ Γα, τότε τὸ διάστημα Βου-Γα γίνεται ἡμιτόνιο (ἐλκεται ὁ Βου πρὸς τὸν Γα).

12	12	6	12	12	12	6
Υ	Π	ϛ	Γ	Δ	ϛ	Ζ'
γγ	ΔΔ	π	γγ	ΔΔ	ϛϛ	γγ

Πολλές φορές ἡ ἑναρμόνια κλίμακα παριστάνεται μὲ τὴ γενικὴ ἢ διαρκῆ ὕφεση ♯, πού τίθεται ἐπὶ τοῦ Κε καὶ ἀπαιτεῖ νὰ ἐκτελεῖται ὁ Ζω μὲ ὕφεση (♯') καὶ τὴ γενικὴ ἢ διαρκῆ δίεση δ, πού τίθεται ἐπὶ τοῦ Γα καὶ ἀπαιτεῖ ὁ Βου νὰ ἐκτελεῖται μὲ διαρκῆ δίεση ($\frac{6}{9} \frac{7}{7}$). Ἐπομένως ἡ διαρκὴς ὕφεση καὶ δίεση ἐνεργοῦν ὅπως καὶ ἡ ἑναρμόνιος φθορὰ ♭ καὶ λύονται καὶ αὐτές μὲ ἄλλη φθορά. Γι' αὐτὸ μερικοὶ δάσκαλοι τίς ὑπολογίζουν καὶ τίς κατατάσσουν στὶς ἑναρμόνιες φθορές.

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ τρίτου ἤχου σημαίνουν: Γ = = τρίτος, οἱ τελεῖες (..) τὴν κατάληξη -ος (τρίτ-ος). Τρίτος καλεῖται, ἐπειδὴ ἔχει βάση τὸν τρίτο κατὰ τὴν ἀνοδο φθόγγο, ἀπὸ τὴ βάση παραγωγῆς τῶν ἤχων, ἦτοι τὸν Νη. Τὸ Ὀλίγον ἄνωθεν τοῦ Γ φανερώνει ὅτι ὁ ἤχος ἔχει σχέση μὲ τὸν πρῶτο ἢ καὶ τὸν πλάγιο τοῦ α' ἤχο καὶ ἡ διφωνία $\frac{7}{9}$ ὁδηγεῖ στὴν βάση τοῦ Γα. Ἡ φθορὰ ♭ ἀνήκει στὸ σκληρὸ διάτονο καὶ δεικνύει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ἤχου αὐτοῦ, τὰ ὁποῖα προσδιορίζει καὶ ἡ ἐπὶ τοῦ Ζω φθορὰ ♭.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.

Ἦχος ᾠὴ Γα ♭

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου

ει σα κου σο ον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κρα

ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου προ σχες τη φω νη της δε

η σε ως μου εν τω κε κρα γε ναι με προς Σε ει σα

κου σον μου Κυ υ ρι ε

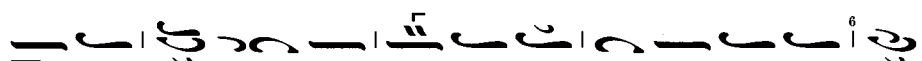
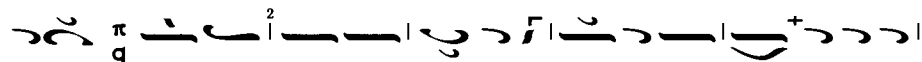

Κα τευ θυν θη τω η προ σευ χη μου ως θυ μι α μα
 ε νω πι ο ον Σου ε παρ σις των χει ρων μου θυ σι α
 ε σπε ρι νη ει σα κου σον μου Κυ υ ρι ε

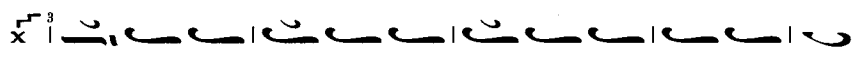

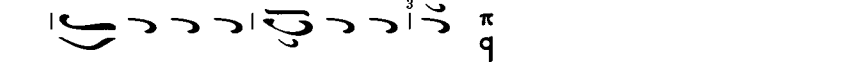
Ε ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην μου
 του ε ξο μο λο γη σα σθαι τω ο νο μα τι ι
 Σου

Τω σω σταυ ρω Χρι στε Σω τηρ θα να του κρα τος λε λυ υ
 ται και δι α βο ο λου η πλα α νη κα α τηρ γη η
 ται γε νος δε αν θρω πω ων πι στει σω ζο με νον
 μνο ον Σοι καθ ε κα στην προσ φε ρει ει

Εἰς τὸν Ὅρθρον. Στίχοι ἐκ τῶν Ἀναβαθμῶν.

Την αι χμα λω σι αν Σι ων συ ε ξει λου εκ Βα
 βυ λω ω νος κα με εκ των πα θων προς ζω ην ελ
 κυ σον Λο γε


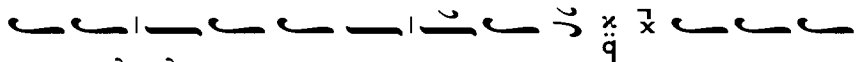
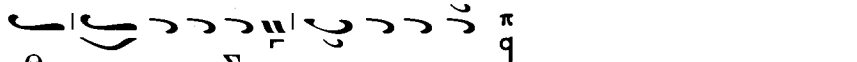

 Εν τω νο τω οι σπει ρον τες δα κρυ σιν εν θε

 ος ^π_q θε ρι ου σι στα χυ υ ας εν χα ρα α ει ζω

 ι ας ^γ_γ


 Δο ξα Πα τρι και Υι ω και Α γι ω Πνευ

 μα τι ³_q Και νυν και α ει και εις τους αι

 ω νας των αι ω νων α μην ^π_q


 Α γι ω Πνευ μα τι πα σα α γα θο δω ρι α ως

 Πα τρι ι και Υι ω ω συν α στρα α πτει ^π_q εν ω

 τα παν τα ζη και κι νει ται ^γ_γ


 Με γα λυ νει η ψυ χη μου τον Κυ ^σ_ρι ον ^σ_q και

 η γαλ λι α σε το πνευ μα μου ^π_q ε πι τω

 Θε ω ω τω Σω ω τη ρι ι μου ^π_q

‘Η θ’ ὥδῃ. ς
 77

Τὴν τι μι ὠ τε ραν των Χε ρου βιμ και εν δο ξο
τε ραν α συγ κρι τως των Σε ρα φιμ τὴν α δι α φθο
ρως Θε ον Λο γον τε κου σαν τὴν ον τως Θε
ο το κον Σε με γα λυ υ νο ο μεν

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. $\gamma\eta$

Δ ο ξα Σοι τω δει ξαν τι το φω ως δο ξα εν υ ψι ι
στοις θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω
ποις ευ δο κι α $\gamma\eta$

Υ μνου ου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε προσ κυ νου μεν Σε δο
ξο λο γου μεν Σε ευ χα ρι στου μεν Σοι δι α την με
γα α λην Σου δο ξαν $\gamma\eta$

Στῇ συνέχειᾳ διδάσκονται τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 104-110 καὶ ἡ ὀργανικὴ μελωδία ὑπ' ἀριθμ. 111, σελ. 272-278.

β') Ὕψος Βαρύς

Ὁ Βαρὺς ἐναρμόνιος ἥχος μὲ βάση τὸν φθόγγο Γα ἀνήκει καὶ αὐτὸς στὸ κατὰ παράδοσιν ἐναρμόνιο γένος καὶ μεταχειρίζεται τὴν ἴδια μὲ τὸν τρίτο ἥχο κλίμακα. Στηρίζεται καὶ αὐτὸς στὸ τετράχορδο Γα - Ζω ὕφεση καί, ὅταν καὶ ἐδῶ τὸ μέλος κατέρχεται κάτω τοῦ Γα, ἀκολουθεῖ κλίμακα μαλακοῦ χρώματος, ἥτοι τὴν φυσικὴ διατονική.

Ἡ ἀρκτικὴ μαρτυρία τοῦ ἥχου εἶναι:

Ὕψος \sim Γα ϕ

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας τοῦ βαρέος ἥχου σημαίνουν: \sim = β = βαρὺς, ϕ = Οἱ τελεῖες κάτωθεν τοῦ Ὀλίγου τίθενται ἀντὶ Κεντημάτων καὶ σημαίνουν μαζὶ δίφωνη ἀνάβαση, ἡ ὁποία ὁμως ἀφορᾷ τὸν ἐκ τοῦ

κάτω Ζω ♩ έναρμόνιο βαρύ. Δεικνύει δηλαδή τὴν ἐκ τοῦ κάτω Δι (βάση παραγωγῆς ἤχων μὲ βάση τὸ μονόχορδο) δίφωνη ἀνάβαση. Ὁ Γα = βάση τοῦ ἤχου καὶ ἡ φθορὰ ϕ δεικνύει τὴν πορεία τῶν διαστημάτων τῆς κλίμακας τοῦ ἤχου.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.

Ἦχος ♩ Γα ϕ

Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς Σε ει σα κου σο ον μου
 ει σα κου σον μου Κυ ρι ε Κυ ρι ε ε κε κρα ξα προς
 Σε ει σα κου σο ον μου προ σχεις τη φω νη της δε
 η σε ω ως μου εν τω κε κρα γε ναι με προς Σε
 ει σα κου σον μου Κυ υ ρι ι ε
 Κα τευ θυν θη τω η προ σευ χη η μου ως θυ μι α μα
 ε νω πι ο ον Σου ε παρ σις των χει ρω ων μου
 θυ σι α ε σπε ρι νη ει σα κου σον μου Κυ υ ρι ι
 ε

Ε ξα γα γε εκ φυ λα κης την ψυ χην μου

του ε ξο μο λο γη σα σθαι αι τω ο νο μα

τι ι Σου

Δευ τε α γαλ λι α σω ω με θα τω Κυ ρι ι ω

τω συν τρι ψαν τι θα να του το κρα α τος και φω τι σαν τι

αν θρω ω πων το γε ε νος με τα των α σω μα α

των κραυ γα ζον τες Δη μι ουρ γε και Σω τηρ η μων δο

ο ξα α Σοι

Εἰς τὸν Ὅρθρον.

Θε ος Κυ ρι ος και ε πε φα νεν η μιν ευ λο

γη με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα τι Κυ ρι ι ι

ου

Θε ος Κυ ρι ος και ε πε φα νεν η μιν ευ

λο γη με νος ο ερ χο με νος εν ο νο μα τι Κυ ρι

ι ι ου

Τὸ ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον. $\overline{\gamma\gamma}$

$\overline{\gamma\gamma}$
 Κα τε λυ σας τω σταυ ρω ω σου τον θα να τον η νε
 $\overline{\gamma\gamma}$
 ω ξας τω λη στη τον πα ρα δει σον $\overline{\gamma\gamma}$ των Μυ ρο φο ρων
 $\overline{\gamma\gamma}$
 τον θρη νον με τε βα λες και τοις σοις Α πο στο λοις κη ρυτ
 $\overline{\gamma\gamma}$
 τειν ε πε τα ξας $\overline{\gamma\gamma}$ ο τι α νε στης Χρι στε ε ο θε
 $\overline{\gamma\gamma}$
 ος πα ρε χων τω κο σμω το με γα ε ε λε ε ος $\overline{\gamma\gamma}$

Στίχοι ἐκ τῶν Ἀναβαθμῶν. $\overline{\gamma\gamma}$

$\overline{\gamma\gamma}$
 Την αι χμα λω σι αν Σι ων εκ πλα νης ε πι στρε ε
 $\overline{\gamma\gamma}$
 ψας κα με Σω τηρ ζω ω σον ε ξαι ρων δου λο πα θει
 $\overline{\gamma\gamma}$
 ει ας $\overline{\gamma\gamma}$

$\overline{\gamma\gamma}$
 Εν τω νο ο τω ο σπει ρων θλι ι ψεις νη στει ας
 $\overline{\gamma\gamma}$
 με τα δα κρυ υ ων ου τος χα ρας δρε ψε ται δρα γ
 $\overline{\gamma\gamma}$
 μα τα $\overline{\gamma\gamma}$ α ει ζω ο τρο φι α ας $\overline{\gamma\gamma}$

Εἰς τοὺς Αἴνους. $\overset{\text{r}}{\gamma\gamma}$

$\overset{3}{\text{Π}}$ α σα πνο η αι νε σα α τω τον $\overset{2}{\text{Κ}}$ υ ρι ον $\overset{3}{\text{αι}}$ νει
 τε τον Κυ ρι ον εκ των ου ρα νων αι νει ει τε αυ το ον
 εν τοις υ ψι ι ι στοις Σοι πρε πει υ μνος τω ω Θε ε
 $\overset{\text{r}}{\omega}$

Αι νει τε Αυ τον παν τες οι Α αγ γε λοι Αυ του αι νει τε
 Αυ τον πασαι αι δυ να α μεις Αυ του Σοι πρε πει υ μνος
 τω ω Θε ε $\overset{\text{r}}{\omega}$

Στίχ. $\overset{\text{r}}{\text{x}}$ Δο ξα αυ τη ε σται πα α σι $\overset{\text{r}}{\text{δ}}$ τοις ο σι
 ι οις Αυ του $\overset{\text{r}}{\gamma\gamma}$

Α νε στη Χρι στο ος εκ νε κρων $\overset{\text{r}}{\text{δ}}$ λυ σας θα να του τα δε
 σμα ευ αγ γε λι ι ζου ου γη χα ραν με γα α λην $\overset{\text{r}}{\gamma\gamma}$
 αι νει ει τε ου ρα νοι Θε ου την δο ο ξαν $\overset{\text{r}}{\gamma\gamma}$

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. $\gamma\eta$

Δο ξα Σοι τω δει ξαν²τι το φως δο ξα εν υ ψι ιστοις
 Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο
 $\gamma\eta$
 κι ι α

Υ μνου ου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε Δ προ σκυ νου μεν
 Σε δο ξο λο γου μεν Σε ευ χα ρι στου μεν Σοι Δ δι α
 $\gamma\eta$
 την με γα αλην Σου δο ο ξαν

Κυ ρι ε Βα σι λε ευ ε που ρα νι ε Θε ε ε Πα
 τερ παν το κρα α τωρ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι η
 $\gamma\eta$
 σου Χρι στε ε και Α γι ον Πνε ευ μα

Κυ ρι ε ο Θε ο ος ο α μνος του Θε ου ο Υι ο ος
 του Πα τρος ο αι αι ρων την α μαρ τι ι αν του κο ο
 $\gamma\eta$
 σμου ε λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ τι ι ας

του κο ο σμου

Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ ὑπ' ἀριθμ. 112-119 τραγούδια, σελ. 278-282.

3. Ἦχοι χρωματικοῦ γένους

Οἱ ἦχοι ποὺ ἀνήκουν στὸ χρωματικὸ γένος εἶναι δύο, ὁ Δεύτερος καὶ ὁ πλάγιος τοῦ Δευτέρου. Καὶ περὶ τούτων θὰ γίνει λεπτομερὴς ἀναφορὰ στὸν ἐπόμενο τόμο.

α') Ἦχος Δεύτερος

Στὴν παροῦσα ἐνότητα θ' ἀναφερθοῦμε σὲ δύο κλάδους τοῦ Δευτέρου ἤχου, ἥτοι στὸν κλάδο ποὺ ἔχει βάση τὸν φθόγγο Δι καὶ ἀρκτική μαρτυρία Ἦχος Δι, καὶ στὸν κλάδο ποὺ ἔχει βάση τὸν φθόγγο Βου καὶ ἀρκτική μαρτυρία Ἦχος Βου (μέσος δεύ-τερος). Ἡ κλίμακά τους προέρχεται ἀπὸ τὴ μαλακὴ διατονικὴ κλίμακα (γι' αὐτὸ ὀνομάζεται καὶ μαλακὴ χρωματικὴ), ἀφοῦ με-τακινηθοῦν κατάλληλα ὀρισμένοι φθόγγοι, ὡς ἀκολούθως:

Μαλακὴ διατονικὴ κλίμακα

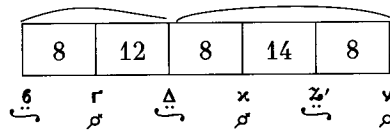
12	10	8	12	12	10	8	
ν	$\pi^{(\rho)}$	θ	γ	Δ	$\kappa^{(\rho)}$	ζ'	ν'
$\delta\lambda$	q	κ	$\gamma\gamma$	$\delta\lambda$	q	κ	$\gamma\gamma$

Μαλακὴ χρωματικὴ κλίμακα

8		14		8		12		8		14		8	
ν_σ	π_σ	θ_σ	γ_σ	Δ_σ	κ_σ	ζ'_σ	ν_σ						

Σημ.: Τὰ σημάδια τῆς ἀρκτικῆς μαρτυρίας σημαίνουν: $\underline{\omega}$ ($\underline{\omega}$) = β' (δεύτερος) (Οἱ τελεῖες ἀποτελοῦν στενογραφικὴ παράσταση τῆς κατάληξης -ος). Ἡ δίφωνη ἀνάβαση $\underline{\omega\omega}$ σημαίνει δύο φωνές πάνω ἀπὸ τὴ βάση Νη γιὰ τὸν μέσο ἥχο, γιὰ δὲ τὸν κύριο δύο φωνές πάνω ἀπὸ τὸν μέσο. Ἡ φθορὰ \ominus κατὰ τὸν Κύριλλο τὸν Μαρμαρινὸ καλεῖται θεματισμός (προέρχεται ἀπὸ τὸ γράμμα Θ). Ἡ κεραία — δείχνει κάθοδο καὶ σημαίνει κύριον ἥχο μὲ φορὰ πρὸς τὸν πλάγιό του. Ὑπάρχει καὶ ἡ ἀποψη ὅτι ἡ βάση τοῦ ἥχου εἶναι δύο φωνές πάνω ἀπὸ τὴν βάση Δι καὶ γιὰ πρακτικούς λόγους μεταφέρεται ἐπὶ τοῦ Δι (βάση τοῦ Τετάρτου «ἄγια»).

Στὴν πράξη καὶ κυρίως στὸν μέσο δεύτερο ἥχο χρησιμοποιοῦμε (μὲ κάποιες ἐξαιρέσεις) ἓνα τμήμα τῆς κλίμακας, ἥτοι ἓνα μαλακὸ χρωματικὸ τετράχορδο πρὸς τὰ ἄνω καὶ μιὰ διφωνία πρὸς τὰ κάτω (τόνοι μείζων καὶ ἐλάχιστος).



Ἡ κλίμακα τοῦ Δευτέρου ἥχου, κάτερχομένη ἀπὸ τοῦ φθόγγου Δι μέχρι τοῦ φθόγγου Νη, κατέρχεται χρωματικά, ὅταν ὁμως κατέρχεται μέχρι τοῦ φθόγγου Πα, ὁδεύει διατονικά.

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.
Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

Ἦχος $\underline{\omega\omega}$ Δι \ominus

$\underline{\omega}$ | $\underline{\omega\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$
 Θεου Κυ ρι ε φῦ λα κην τω στο μα τι ι μου και θυ
 $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$
 ραν πε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου
 $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ \curvearrowright $\underline{\omega}$ | $\underline{\omega}$
 Μη εκ κλι νῆς την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη ρι

ι ι ας ^στου προ φα σι ^ζεσθαι προ φα σεις εν α μαρ τι

ι ι αις

Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι ι ι

αν και ου μη συν δυ α σω με τα ^στων εκ λε κτων

αυ των

Παι δευ σει με Κυ ρι ος εν ε λε ει και ε λεγ ξει με

ε λαι ον δε α μαρ τω λου μη λι πα να τω την κε φα

λη η ην μου

Ο τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ευ δο κι αις

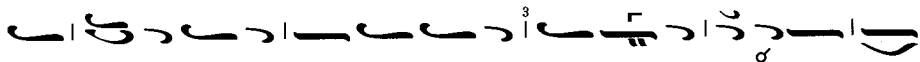
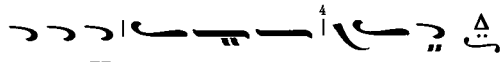
^σαυ των κα τε πο θη σαν ε χο με να πε τρας οι κρι

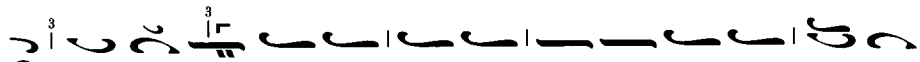
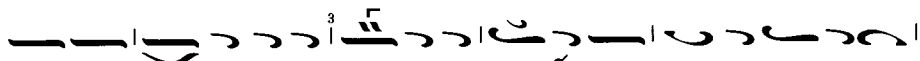
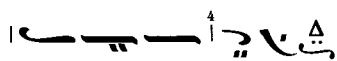
ται αυ των

Εἰς τὸν Ὅρθρον

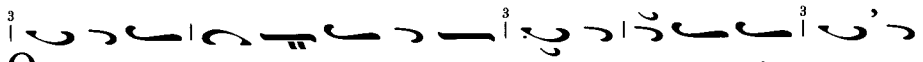
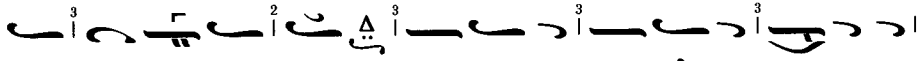
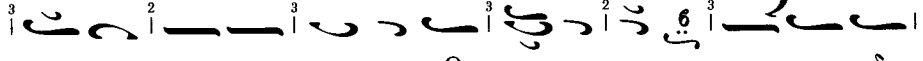


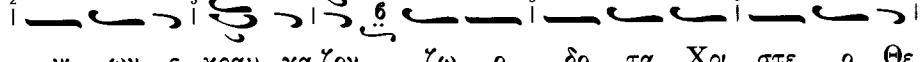
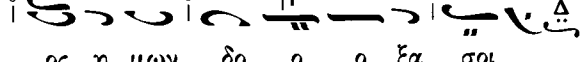
Δ

Θε ο ο ο ο ο ος Κυ υ ρι ος και ε πε φα νεν

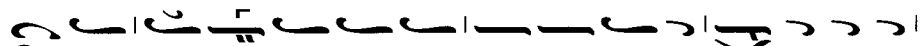
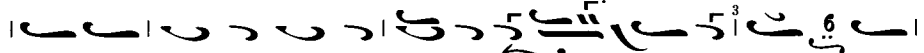


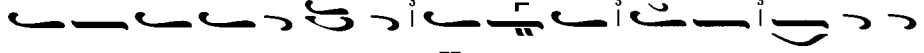
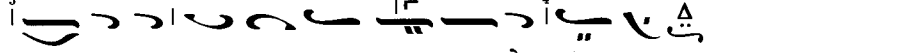

 η μιν ευ λο γη με νος ο ερ χο ο με νος ³έν ο νο

 μα τι Κυ ρι ι ι ου ου


 Θε ος Κυ υ ρι ος και ε πε φα νεν η μιν ευ

 λο γη με νος ο ερ χο ο με νος ³έν ο νο μα τι Κυ

 ρι ι ου ου


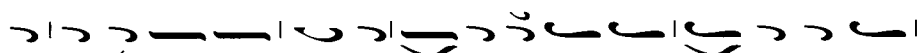

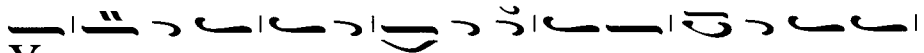
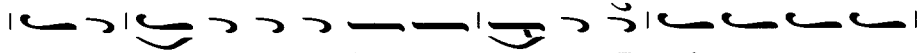
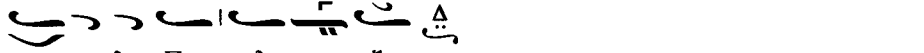
Τὸ ἀναστάσιμον Ἀπολυτίκιον. 


 Ο τε κα τη ηλ θες προς τον θα να τον η ζω η η

 α θα α να τος το τε τον α δην ε νε εκρω

 σας τη α στρα πη της Θε ο τη τος ο τε δε

 και τους τε θνε ω τας εκ των κα τα χθο νι ων α

 νε ε στη σας πασαι αι δυ να μεις των ε που ρα

 νι ων εκραυ γα ζον ζω ο δο τα Χρι στε ο Θε

 ος η μων δο ο ο ξα σοι

Κάθισμα τοῦ Ὁρθρου. Δ


 Ο εὐ σχη ἡ μων Ἰ ω σθη α πο του ξυ λου κα θε

 λων το α χραν τον Σου σω ω ω ω ω ω μα σιν

 δο νι κα θα ρα ει λη σας και α ρω ω μα σιν

 εν μνη μα τι και νω κη δευ σας α πε θε το αλ λα

 τρι η με ρος α νε στης Κυ υ ρι ε πα ρε χων τω

 κο σμω το με γα ε ε ε λε ος

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας (Ἰ. Καββάδα) Δ


 Δο ξα Σοι τω δει ξαν τι το φως δο ξα εν υ ψι στοις

 Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη εν αν θρω ποις ευ δο

 κι ι α

 Υ μνου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε προσ κυ νου μεν Σε δο

 ξο λο γου μεν Σε ευ χα ρι στου μεν Σοι δι α την με

 γα α λην Σου δο ο ξαν

Κυ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε ε Πα τερ
 παν το κρα α τωρ Κυ ρι ε Υι ε μο νο γε νες Ι
 η σου Χρι στε και Α α γι ον Πνε ευ μα

Κυ ρι ε ο Θε ος ο α μνος του Θε ου ο Υι ος του
 Πα τρος ο αι ρων την α μαρ τι αν του κο ο σμου
 ε λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α μαρ
 τι ας του κο ο σμου

Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ
 δε ξι ων του Πα τρος και ε λε η σον η μας

Ο τι Συ ει μο νος α γι ος Συ ει ει μο νος Κυ ρι ος
 Ι η σους Χρι στος εις δο ο ξαν Θε ου Πα τρος
 α μην

Ἑξαποστειλάριον. Ἦχος Βου (μέσος)

Τοις Μαθηταῖς συνελθωμεν ἐν ὁρει
Γαλιλαίας πῦσαι Χριστόν Θεάα σα
σθαι λεγόντα ἐξουσίαν λαβεῖν τῶν α
νω και καάτω μαθωμεν πως διδάσκει
βαπτίζειν εἰς τὸ ὀνόματι τοῦ Πατρὸς ἐε
θη πάντα καὶ τοῦ Υἱοῦ οὐ καὶ Ἁγίου
Πνεύματος καὶ αὐνεῖ εἰ ναι τοῖς μυσταῖς ὡς
ὕπερ ἐσχέτο ἐὼς τῆς συνητελείας

Λειτουργικοὶ ὕμνοι.

Ἦχος Βου (μέσος)

Πατέρα Υἱὸν καὶ Ἁγίον Πνεῦμα
Τριάδα ὁμοούσιον καὶ αχώ
ρι ἰστον

Ε λε ον ει ρη η η νης θυ σι αν αι νε σε ε ε ε
ε ως

Και με τα του πνευ μα το ο ος Σου

Ε χο μεν προς τον Κυ ρι ι ι ον

Α ξι ι ον και αι δι και αι αι αι αι ον

Α γι ος Α γι ος Α γι ος Κυ ρι ος Σαβ βα

ωθ πλη ρης ο ου ρα νος και η γη της δο ξη η η

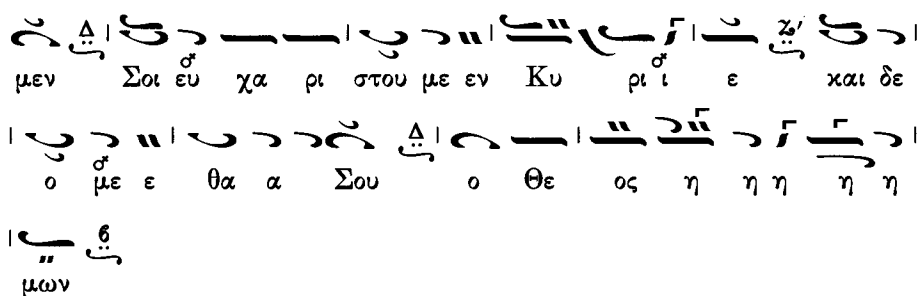
ης Σου ω σαν να εν τοις υ ψι ι στοις ευ λο γη

με νος ο ερ χο με ε νος εν ο νο μα τι ι ι Κυ

ρι ι ου ω σαν να α ο εν τοι οις υ ψι ι

ι στοις

Σε υ υ μνου ου ου μεν Σε ε ευ λο γου ου



Στή συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 118-119, σελ. 283-284.

β') Ἦχος πλάγιος τοῦ Δευτέρου

Καὶ στὸν ἦχον αὐτὸν περιλαμβάνονται κάποιοι κλαδικοὶ ἦχοι ποὺ ἔχουν ὡς βάση τὸν κύριο. Ἀρκτική του μαρτυρία εἶναι:

Ἦχος λ π β Πα ρ

Σημ.: Ἡ ἀρκτική μαρτυρία σημαίνει: λ = πλάγιος, β = β, τοῦ δευτέρου (Οἱ τελεῖες στενογραφία τοῦ -ου). Ἡ φθορὰ (θεματισμός) τῆς ὁποίας ἡ κεραία δείχνει ἄνοδο κατὰ τετράχορδο με διάζευξη, ἥτοι ἦχο πλάγιο.

Ἡ κλίμακά του προέρχεται ἀπ' τὴ σκληρὴ διατονικὴ κλίμακα. Γι' αὐτὸ ὀνομάζεται σκληρὴ χρωματικὴ κλίμακα. Σχηματίζεται μετὰ τὴν κατάλληλη μετακίνησι ὁρισμένων φθόγγων ὡς ἀκολούθως:

Σκληρὴ διατονικὴ κλίμακα

6	12 ^σ	12	12	6	^σ 12	12
π q	β γγ	γ γγ	Δ Δ	κ q	ζ' κ	ν' γγ
π	β	γ	Δ	κ	ζ'	ν'
6	20	4	12	6	20	4
π	β	γ	Δ	κ	ζ'	ν'
σ	σ	σ	σ	σ	σ	σ

Εἰς τὸν Ἑσπερινόν.
Στίχοι ἐκ τῆς Στιχολογίας.

Ἦχος Ἀ π Πα ρ

Θου Κυ ρι ε φυ λα κην τω στο μα τι ι μου και θυ υ

ραν ^ρπε ρι ο χης πε ρι τα χει λη μου

Μη εκ κλι νης την καρ δι αν μου εις λο γους πο νη

ρι ι ^ρας του προ φα σι ζε σθαι προ φα σεις εν α μαρ τι ι

αις

Συν αν θρω ποις ερ γα ζο με νοις την α νο μι ι αν και

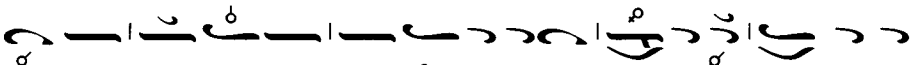
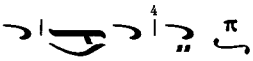
ου μη συν δυ α α σω με τα των εκ λε κτων αυ των

Παι δευ σει με δι και ος εν ε λε ει και ε λεγ ξει


με ε ^ρλαι ον δε α μαρ τω λου μη λι πα να τω την κε φα



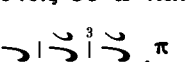
λη ην μου

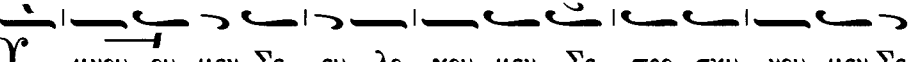
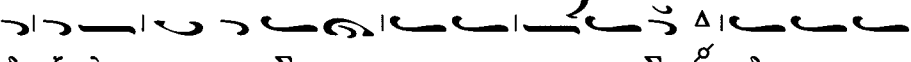

Ο τι ε τι και η προ σευ χη μου εν ταις ^ρευ δο κι


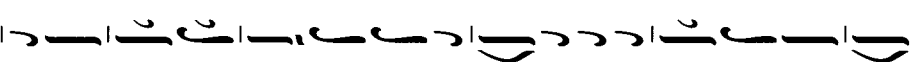
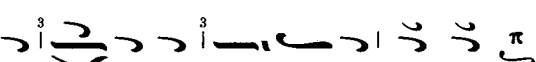

 αῖς αὐ τῶν κα τε πο θη σαν ε χο με^ρνα πε τρας οι

 κρι ται αὐ τῶν

Στίχοι ἐκ τῆς Δοξολογίας. Μανουὴλ Πρωτοψάλτου.

Ἦχος λ̣ Πα 


 Δο ξα Σοι τῶ δει ξαν τι το φως^ρ δο ξα εν υ ψι ι

 στοις Θε ω και ε πι γης ει ρη η νη^ρ εν αν θρω ποις ευ

 δο κι α


 Ὑ μνου ου μεν Σε ευ λο γου μεν Σε προ σκυ νου μεν Σε

 δο ξο λο γου μεν Σε ευ χα ρι στου μεν Σοι^ρ δι α την

 με γα α λην Σου δο ξαν


 Κυ υ ρι ε Βα σι λευ ε που ρα νι ε Θε ε Πα τερ

 παν το κρα τος Κυ ρι ε Ὑι ε μο νο γε νες Ι η σου

 Χρι στε και Α γι ον Πνευ μα

Κυ ρι ε ο Θε ος ο α μνος του Θε ου ο Υι
 ο ος του Πα τρος ο αι αι ρων την α μαρ τι ι αν
 του κο σμου ε λε η σον η μας ο αι αι ρων τας α
 μαρ τι ι ας του κο σμου

Προσ δε ξαι την δε η σιν η μων ο κα θη με νος εκ δε
 ξι ω ν του Πα τρος και ε λε η σον η μα ας

Ο τι Συ ει μο νος Α γι ος Συ ει μο νος Κυ ρι ος
 Ι η σους Χρι στος εις δο ο ξαν Θε ου Πα τρος α μη
 ην

Καθ ε κα στην η με ραν ευ λο γη σω Σε και αι νε
 σω το ο νο μα Σου εις τον αι ω να και εις τον αι
 ω να του αι ω νος

Κα τα ξι ι ω σον Κυ ρι ε εν τη η με ρα τα αυ τη

α να μαρ τητους φυ λα χθη ναι η μα ας

Ευ λο γη τος ει Κυ ρι ε ο Θε ος των Πα τε ε

ρων η μων και αι νε τον και δε δο ξα σμε ε νον το

ο νο μα α Σου εις τους αι ω νας α μη ην

Γε ε νοι το Κυ ρι ε το ε λε ος Σου εφ η μας κα θα

περ ηλ πι σα μεν ε πι Σε ε

Στη συνέχεια διδάσκονται καὶ τὰ τραγούδια ὑπ' ἀριθμ. 120-122, σελ. 285-286.

ΜΕΡΟΣ Β΄

ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ
ΚΑΙ
ΔΗΜΟΤΙΚΕΣ ΜΕΛΩΔΙΕΣ

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΜΑΣ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

Τὸ Δημοτικὸ μας Τραγούδι εἶναι ἓνα σύνθετο λαϊκὸ πνευματικὸ δημιούργημα, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν λόγο (τὸ ποιητικὸ κείμενο), τὴ μελωδία καὶ τὴν ὄρχηση (τὸν χορὸ τῶν χορευτικῶν τραγουδιῶν), μὲ συνδετικὸ κρίκο τὸν ρυθμό.

Μέσα σ' αὐτὰ συνυπάρχουν καὶ ἄλλα στοιχεῖα: γεωγραφικά, ἱστορικά, λαογραφικά, μουσικά, ρυθμικά, ἢ κατὰ τόπους ὀργανο-χρησία κ.ἄ.

Βασικὸ ὅμως στοιχεῖο τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν εἶναι ἡ στενὴ σχέση ποίησης καὶ μουσικῆς, ποὺ γεννιοῦνται ταυτόχρονα, διότι ἓνας εἶναι ὁ ποιητὴς καὶ μελωδός, ὅπως ἦταν ὁ ἀοιδὸς τῆς ἀρχαιότητος, κατόπιν ὁ τραγικὸς ποιητὴς καὶ ἀργότερα ὁ βυζαντινὸς μελωδός. Σ' αὐτὴ τὴ σύζευξη ἡ μουσικὴ τοῦ τραγουδιοῦ παίζει πρωτεύοντα ρόλο, διότι ἐπιδρᾷ ἄμεσα τόσο στὶς αἰσθήσεις, ὅσο καὶ στὸ συναίσθημα.

Ἡ μουσικοποιητικὴ δομὴ γενικὰ τῆς ἀσματικῆς μας παραδόσεως, ποὺ διέπεται ἀπὸ ἰδιαίτερους κανόνες, ἐφευρήματα τῆς σοφίας καὶ τῆς καλλιτεχνικῆς εὐαισθησίας τοῦ λαοῦ, περιλαμβάνει ὅλο τὸ φάσμα τῶν μουσικολογικῶν θεμάτων πού, μαζὶ μὲ ὀρισμένα φιλολογικά, θὰ ἀποτελέσουν τὴ θεωρητικὴ ὕλη τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, τὰ ὁποῖα θὰ παρουσιάσουμε τόσο στὸν παρόντα τόμο, ὅσο καὶ στοὺς ἐπόμενους. Τὰ σπουδαιότερα τούτων τῶν θεμάτων εἶναι:

- Ἡ φιλολογικὴ τους πλευρὰ ποὺ ἀφορᾷ στὸ περιεχόμενον καὶ τίς ἱστορικὲς ἀρχές, ἥτοι σὲ ἱστορικὰ στοιχεῖα, στὴ γλῶσσα (τοπικὰ γλωσσικὰ στοιχεῖα, ντοπιολαλιές) στὸν στίχο καὶ σὲ στοιχεῖα λαϊκοῦ πολιτισμοῦ (παραδόσεις, δοξασίες, ἥθη, ἔθιμα, μῦθοι κλπ.).

- Ἡ μετρική καὶ ρυθμική δομὴ τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, οἱ συλλαβές τῶν στίχων, τὰ τσακίσματα ἢ γυρίσματα καὶ ἡ θέση τους στὸ τραγούδι.

- Τὸ δέσιμο τοῦ στίχου μὲ τὴ μουσική καὶ ἡ διαμόρφωση τῆς μουσικῆς στροφῆς στὴν ἀσματική μας δημοτικὴ παράδοση.

- Ἡ ποικιλία τῶν μουσικῶν στροφῶν.

- Ὁ ρυθμὸς στὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ ἡ σχέση του μὲ τὴν ἀρχαία ρυθμοποιία.

- Οἱ χρονικὲς ἀξίες τῶν ρυθμικῶν ποδῶν καὶ ἡ σχέση τους μὲ τὴν κίνηση.

- Τὰ κυριότερα εἶδη τῶν χορῶν καὶ ἡ προσαρμογὴ τους στοὺς διαφοροὺς ρυθμούς.

- Τὰ μουσικά τους στοιχεῖα, ἥτοι κλίμακες (8/χορδές, 5/χορδές, ιδιότυπες κλίμακες καὶ ιδιότυπη τεχνικὴ κάποιων μελωδιῶν, μικτὲς κλίμακες, χαρακτηριστικὰ μουσικὰ ιδιώματα, ἤχοι, χρωματισμοί, διηχία, διρρυθμία κ.ἄ.

- Ἡ κατὰ τόπους ὀργανοχρησία καὶ ἡ ἐξέλιξή της. Ἡ ἐπίδραση τῶν μουσικῶν ὀργάνων στὴ φωνητικὴ ἐκτέλεση τῶν τραγουδιῶν καὶ ἀντιστρόφως.

- Οἱ ὀργανικὲς μελωδίες.

- Τὰ κατὰ τόπους μελίσματα καὶ τὸ ὕφος.

- Χαρακτηριστικὰ μελωδιῶν κατὰ περιοχὴ. Πολυφωνικὰ Βορ. Ἠπείρου. Ὁμοιότητες καὶ διαφορὲς μὲ τὸ βυζαντινὸ ἐκκλησιαστικὸ μέλος. Ἱστορικὰ κ.ἄ. στοιχεῖα.

Διαίρεση τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ἀνάλογα μὲ τὸ περιεχόμενό τους, διαίροῦνται σέ:

1. Ἀκριτικά. Τὰ ἀκριτικά δημοτικὰ τραγούδια ἀνήκουν στὴν κατηγορίαν τῶν διηγηματικῶν τραγουδιῶν καὶ περιγράφουν τὴ ζωὴ καὶ τὰ κατορθώματα τῶν Ἀκριτῶν. Οἱ Ἀκρίτες ἦσαν φρουροὶ τῶν συνόρων, τῶν ἄκρων, τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας. Χρονολογικά

ἡ ἀρχὴ τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν τοποθετεῖται στὸν 9ο ἢ 10ο αἰῶνα, περιέχουν ὅμως καὶ στοιχεῖα πολὺ παλαιότερα.

2. *Παραλογές*. Εἶναι καὶ αὐτὰ διηγηματικὰ πολὺστιχα τραγούδια μὲ μυθικὸ περιεχόμενον καὶ τραγικὴ κατάληξη. Ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστά εἶναι «Τῆς Ἄρτας τὸ γεφύρι» καὶ «Τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ».
3. *Ἱστορικά*. Δημοτικὰ τραγούδια γιὰ ἱστορικὰ γεγονότα, πολιορκίες, ἀλώσεις, καταστροφές, πολέμους, λεηλασίες, νίκες καὶ γενικὰ γεγονότα ποὺ συγκίνησαν τὴν ἐθνικὴ ψυχὴ.
4. *Κλέφτικα*. Τὰ τραγούδια αὐτά, ποὺ εἶναι καὶ πολυάριθμα, προέρχονται ἀπ' τὸν κλέφτικο καὶ ἀρματολικὸ βίον τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας.
5. Τραγούδια τῆς κοινωνικῆς καὶ καθημερινῆς ζωῆς, ἥτοι τοῦ γάμου, τῆς ξενιτειᾶς, ἐργατικά, ποιμενικά, γνωμικά, θαλασσινὰ κ.ἄ.
6. *Θρησκευτικά*, ὅπως εἶναι τὰ ἀναφερόμενα σὲ ἁγίους καὶ τὰ διάφορα κάλαντα.
7. *Τοῦ κάτω κόσμου καὶ μοιρολόγια*.
8. Ἄλλα, ὅπως εἶναι τὰ γνωμικά, τὰ παιδικά, τὰ σατιρικά κλπ.

Ἀπὸ πλευρᾶς μουσικῆς συνθέσεως ἔχουμε τραγούδια:

1. *Ἐξαγγελτικά*, ἥτοι ρίμες καὶ ἄλλα τραγούδια, διηγηματικὰ κυρίως, ποὺ ἐξαγγέλλονται μὲ ἐμμελῆ ἀπαγγελία.
2. *Χορευτικά*, σύντομα διαφόρων ρυθμῶν καὶ ὁμοίως χορευτικά σὲ ἀργότερο ρυθμό.
3. Τραγούδια *δρομικά* καὶ ἔρρυθμα *καθιστικά*.
4. Τραγούδια ἀργὰ τῆς τάβλας (ἢ κλέφτικα) ἢ καθιστικά, ὅπως συνήθως λέγονται.
5. Ὅργανικὲς μελωδίες χορευτικὲς ἢ μὴ.

Σημ.: Ἀπὸ τοῦ 1978 μέχρι σήμερον ἔχουμε ἐκδώσει σὲ βυζαντινὴ καὶ εὐρωπαϊκὴ σημειογραφία, ἑξὶ τόμους (2.000 σελίδων περίπου συνολικῶς) Δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς ἰδιαίτερας μας πατρίδας, ἀλλὰ καὶ ἀκριτικῶν, ἐπετειακῶν καὶ ἱστορικῶν τῆς Ἀλώσεως.

Στεργιανό (παιδικό).

ρ. 2/σημος.

2.

Ε πη ρα το στρα τι στρα τι στρα τι το μο νο
πα τι

Ἐπήρα τὸ στρατὶ στρατί,
στρατὶ τὸ μονοπάτι.
Τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε
κάτω στὸ ἀκρογιάλι.
Βλέπω τῇ θάλασσα θολή,
θολή καὶ ἀφρισμένη
κι ἀπάνω ποὺ ξεθόλωνε,
πιάνει βροχὴ μεγάλη.

Νήσων.

ρ. 2/σημος.

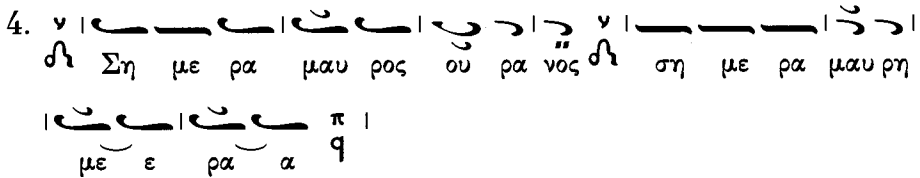
3.

Κα ρα βι κα ρα βα α κι που πας για λο για λο
με τα πα νια πλω με ε να και με χρυ σο σταυ ρο

- Καραβί, караβάκι, ποῦ πᾶς γιαλό, γιαλό,
μέ τὰ πανιά ἔπλωμένα καὶ μέ χρυσὸ σταυρό;
- Καρτέρα με καὶ μένα δυὸ λόγια νὰ σοῦ πῶ:
- Ἄν εἶσαι γιὰ τὴν Πόλη νὰ ῥθῶ κι ἐγὼ μαζί.
- Καημένο παλληκάρι ποὺ στέκεις στὸ γιαλό,
δὲν εἶμαι γιὰ τὴν Πόλη, εἶμαι γιὰ τὰ νησιά.
- Πάω νὰ βρῶ λιμάνι, λιμάνι νὰ σταθῶ,
γιατὶ ὁ βοριάς φυσάει καὶ φέρνει κύματα.

Μ. Παρασκευῆς (Σάμος - Μαραθόκαμπος)

ρ. 3/σημος.

4. 

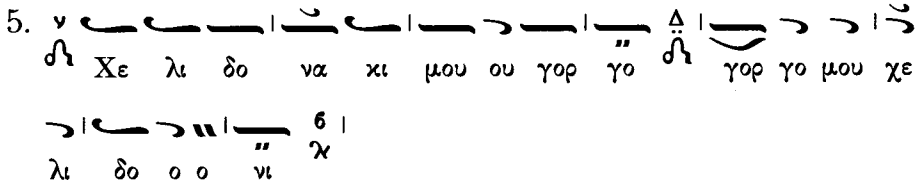
Ση με ρα μαυ ρος ου ρα νος ση με ρα μαυ ρη

με ε ρα α

Σήμερα μαῦρος οὐρανός, σήμερα μαύρη μέρα.
 Σήμερα ὅλοι θλίβονται καὶ τὰ βουνὰ λυποῦνται.
 Σήμερα ἔβαλαν βουλή οἱ ἄνομοι Ἑβραῖοι,
 γιὰ νὰ σταυρώσουν τὸ Χριστό, τὸν πάντων βασιλέα.
 κλπ.

Μ. Ἀσίας

ρ. 3/σημος.

5. 

Χε λι δο να κι μου ου γορ γο γο γο μου χε

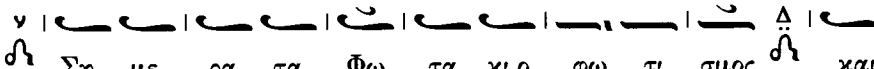
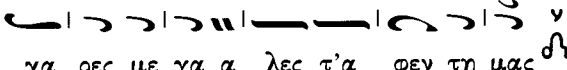
λι δο ο ο νι

- Χελιδονάκι μου γοργό, γοργό μου χελιδόνι,
 ποῦ ἤσουν, πουλί, τόσον καιρὸ κι ἔμεινα πάλι μοναχό;
- Ἦμουνα πάνω στὰ βουνά, ποῦναι τὰ κρύα τὰ νερά.

β') Τραγούδια με δίφωνες αναβάσεις και καταβάσεις

Κάλαντα Φώτων, Ἀνατ. Στερεὰ Ἑλλάδα

ρ. 3/σημος.

6. 
 Ση με ρα τα Φω τα κι ο φω τι σμος και

 χα ρες με γα α λες τ'α φεν τη μας

- Σήμερα 'ν' τὰ Φῶτα κι ὁ φωτισμὸς
καὶ χαρὲς μεγάλες τ' ἀφέντη μας.
Σήμερα βαπτίζεται ὁ Χριστός.
Εἰς τὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμὸ
εἰν' ἡ Παναγία μας ἡ Δέσποινα
καὶ τὸν Ἀη Γιάννη παρὰκαλεῖ:
- Σήκ' ἀφέντ' Ἀγιάννη καὶ Πρόδρομε,
σῆκου νὰ βαπτίσῃς Θεοῦ πιδί,
σῆκου νὰ βαπτίσῃς Θεοῦ πιδί
μέσ' στὴν κολυμπήθρα τὴν ἀργυρή.

Κάλαντα Λαζάρου, Αἴγινα

Καταγραφή: Μᾶρκος Δραγούμης

ρ. 4/σημος.

7. 
 Ηρθ' ο Λα ζα ρος κι ηρ θαν τα βα για
 ἦρθ' η Κυ ρια κη που τρων τα ψα ρια

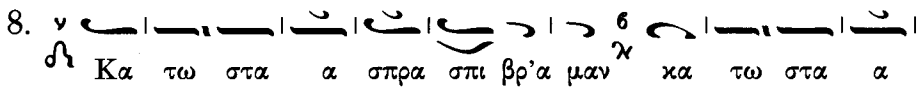
 των Βα γιω Βα γιω Βα γιω τρω νε ψα ρια και κο λιο
 και την αλ λη Κυ ρια κη τρω νε το ψη το τ'αρ νι

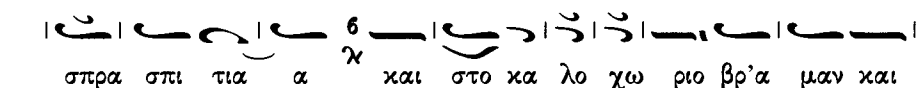
– Ἡρθ' ὁ Λάζαρος κι ἦρθαν τὰ Βάγια,
ἦρθ' ἡ Κυριακὴ ποὺ τρών τὰ ψάρια.

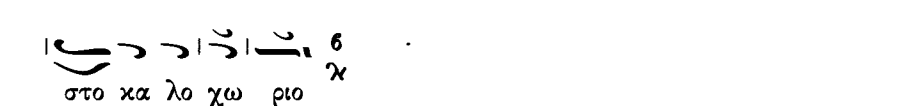
Τῶ Βαγιῶ, Βαγιῶ, Βαγιῶ,
τρῶνε ψάρια καὶ κολιὸ
καὶ τὴν ἄλλη Κυριακὴ
τρῶνε τὸ ψητὸ τ' ἄρνι.

Νήσων.

ρ. 2/σημος.

8. 





Κάτω στὰ ἄσπρα σπὶ- βρ' ἁμάν, κάτω στὰ ἄσπρα σπὶτία
καὶ στὸ καλὸ χωριό, βρ' ἁμάν,
καὶ στὸ καλὸ χωριό.

Χήρας υἱὸς λατρε- βρ' ἁμάν, χήρας υἱὸς λατρεύει,
τρι' ἄλογα καλά, βρ' ἁμάν,
τρι' ἄλογα καλά.

Τὸ γρίβα γιὰ καβά- βρ' ἁμάν, τὸ γρίβα γιὰ καβάλα
καὶ γιὰ τὴ λεβεντιά, βρ' ἁμάν,
καὶ γιὰ τὴ λεβεντιά.

Τὸν κόκκινο γιὰ ξύ- βρ' ἁμάν, τὸν κόκκινο γιὰ ξύλα,
τὸν μαῦρο γιὰ σεφέ- βρ' ἁμάν,
τὸν μαῦρο γιὰ σεφέρι.

Κύπρου.

ρ. 3/σημος.

9.

 Με σα στου υ πνου τα βα θεια στου υ πνου τ'α γκα
 λα κια ει δα πως ε κοι μο μου να με δυο μαυ
 ρα σκυ λα κια

Μέσα στοῦ ὕπνου τὰ βαθιά, στοῦ ὕπνου τ' ἀγκαλάκια,
 εἶδα πὼς ἐκοιμόμουνα μὲ δυὸ μαῦρα σκυλάκια.

Ἐπῆρα τὰ σκυλάκια μου νὰ πάω νὰ κυνηγήσω,
 πάω στὰ ὄρη στὰ βουνὰ λαγὸνς περδίκια ν᾿βρω,

λαγὸνς περδίκια δὲν ἦῤρα, μόν' ἓνα κυπαρίσσι
 κι ἡ Λυερὴ ἐπλύνισκεν σε κρυσταλλένια βρύση.

— ὦρα καλὴ σου, Λυερή. — Καλῶς τὸ παλληκάρι.
 Για δέσε τὰ σκυλάκια σου σὲ μιᾶς μηλιᾶς κλωνάρι.

— Ἐμένα τὰ σκυλάκια μου λαγὸνς περδίκια πιάνουν,
 μὰ ἐσένα, Λυερή, ποτέ τους δὲν δαγκάνουν.

Τοῦ Γάμου, Δωδεκανήσου (Καστελόρριζο)

Καταγραφή: S. Baud-Bovy

ρ. 3/σημος*.

10.

 Ε λα ευ κη της μα α νας σου ε λα α και
 του κυ ρου ου ου σου ε λα α και του προ ο παπ πο
 του κυ ρου ου ου σου ε λα α και του προ ο παπ πο

* Νὰ διδᾶχθῇ πρῶτα μὲ τρεῖς κινήσεις καὶ κατόπιν μὲ δύο, μία ἀνὰ 3/σημο.

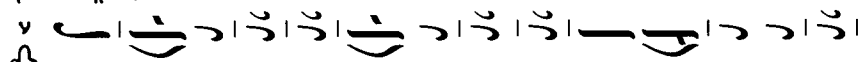
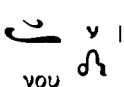
σου τ'αρ κον το πε θε ε ρου σου

Ἔλα, εὐκὴ τῆς μάνας σου, ἔλα καὶ τοῦ κυροῦ σου,
 ἔλα, καὶ τοῦ προπάππου σου τ' ἄρκοντοπεθεροῦ σου.
 Ἔλα, εὐκὴ τῆς Παναγιᾶς καὶ τῆς Ἀγιᾶς Τριάδας,
 τῆς πιστεμένης σου νουνᾶς καὶ τῆς γλυκειᾶς σου μάνας.

γ') Τραγούδια μέ τρίφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις

Χριστουγεννιάτικα κάλαντα, Μακεδονίας.

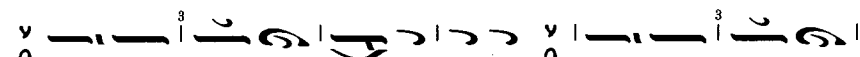
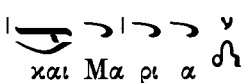
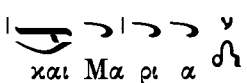
ρ. 2/σημος.

11.  Χρι στου γεν να πρω του γεν να πρω τη γιορ τη του χρο
 νου

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, πρώτη γιορτή τοῦ χρόνου.
 Για βγεῖτε, δέτε, μάθετε πὼς ὁ Χριστὸς γεννᾶται.
 Γεννᾶται κι ἀνασταίνεται με μέλι καὶ με γάλα.
 Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες
 καὶ τὸ μελισσοβότανο τὸ νίβονται οἱ κυράδες.

Κάλαντα Λαζάρου, Ἡπείρου - Θεσσαλίας.

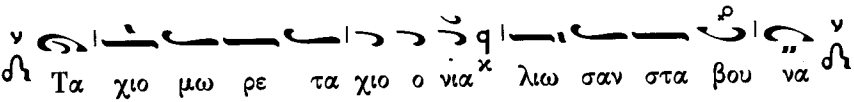
ρ. 2/σημος με 3/σημο.

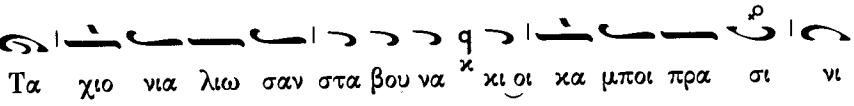
12.  Εἰς την πο λη Βη θα νι α  Μαρ θα κλαι ει
 και Μα ρι α

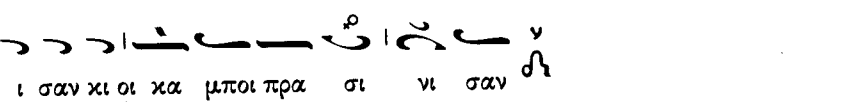
Εἰς τὴν πόλιν Βηθανία
 Μάρθα κλαίει καὶ Μαρία.
 Λάζαρον τὸν ἀδερφόν τους
 τὸν καλὸν καὶ ποθητόν τους
 -Πές μας, Λάζαρε, τί εἶδες,
 εἰς τὸν Ἄδην ποὺ ἐπῆγες;
 -Εἶδα φόβους, εἶδα τρόμους,
 εἶδα βάσανα καὶ πόνους.
 Δώστε μου λίγο νεράκι,
 νὰ ξεπλύνω τὸ φαρμάκι
 τῆς καρδιάς καὶ τῶν χειλέων
 καὶ μὴ μ' ἐνοχλεῖτε πλέον.

Στεργιανό.

ρ. 4/σημος, χρόνος ἀργός.

13. 
 Τα χιο μω ρε τα χιο ο νια^x λιω σαν στα βου να^y


 Τα χιο νια λιω σαν στα βου να^x κι οι κα μποι πρα σι νι


 ι σαν κι οι κα μποι πρα σι νι σαν^y

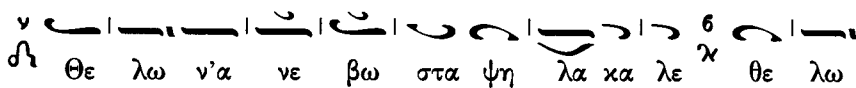
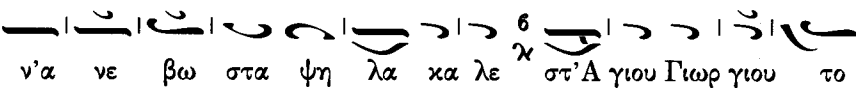
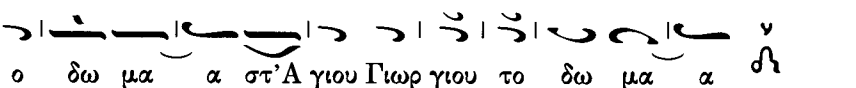
Τὰ χιό- μωρέ, τὰ χιόνια λιῶσαν στὰ βουνά.
 Τὰ χιόνια λιῶσαν στὰ βουνὰ κι οἱ κάμποι πρασινίσαν
 κι οἱ κάμποι πρασινίσαν.

Τὸ λέ- μωρέ, τὸ λέν τ' ἀηδόνια στὶς πλαγιές.
 Τὸ λέν τ' ἀηδόνια στὶς πλαγιές κι οἱ πέρδικες στοὺς κάμπους
 κι οἱ πέρδικες στοὺς κάμπους.

Τὸ λέ- μωρέ, τὸ λέει κι ὁ πετροκότσυφας.
 Τὸ λέει κι ὁ πετροκότσυφας ψηλὰ στὰ κορφοβούνια,
 ψηλὰ στὰ κορφοβούνια.

Μυτιλήνης.

ρ. 2/σημος.

14.   
 Θε λω ν'α νε βω στα ψη λα κα λε θε λω
 ν'α νε βω στα ψη λα κα λε στ'Α γιου Γιωρ γιου το
 ο δω μα α στ'Α γιου Γιωρ γιου το δω μα α

Θέλω ν' ανέβω στὰ ψηλά, καλέ, (δίσ)

στ' Ἄγιου Γιωργιού τὸ δῶμα. (δίσ)

Νὰ κόψω δυὸ γαρύφαλα, καλέ, (δίσ)

νὰ κάνω φροκαλίτσα. (δίσ)

Νὰ φροκαλῶ τῇ θάλασσα, καλέ, (δίσ)

ν' ἀράζουν τὰ καΐκια.

Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

15.   
 Κα τω στον κα αἶ ντε βρε παι δια κα τω στον
 κα κα μπο τον πλα τυ υ υ μω ρε κα λοι λε
 βε ε ντες στον ο μορ φο τον το ο . πο

Κάτω στὸν κά- ἄντε βρε παιδιά,

κάτω στὸν κά- κάμπο τὸν πλατύ,

μωρὲ καλοὶ λεβέντες,
στὸν ὄμορφο τὸν τόπο.

Ἐκεῖ βουλιῶ- αἶντε βρὲ παιδιά,
ἐκεῖ βουλιῶ- ὦνται τρεῖς ξανθές,
μωρὲ καλοὶ λεβέντες,
νὰ χτίσουν μαναστήρι.

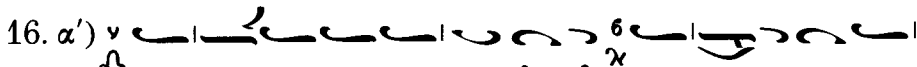
Σὰ χτίσαν κι ἄ- αἶντε βρὲ παιδιά,
σὰ χτίσαν κι ἄ- κι ἀποχτίσανε,
μωρὲ καλοὶ λεβέντες,
πιάνουν χορὸ χορεύουν.

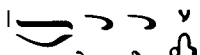
δ') Τραγούδια μὲ τετράφωνες ἀναβάσεις καὶ καταβάσεις

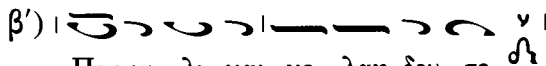
Σκιάθου

Καταγραφή: Παπα-Γιώργης Ρήγας

ρ. 4/σημος.

16. α') 
 Που λα κι ει χα στο κλου βι ⁶ μα τι ω ραι α
 που λα κι ει χα στο κλου βι μα τι ω ραι α


 κε λαη δει ^υ
 κε λαη δει

β') 
 Που ου λι και κε λαη δου σε ^υ
 που ου λι και κε λαη δου σε

α') Πουλάκι είχα στὸ κλουβί, } δῖς
 μὰ τί ώραῖα κελαηδεῖ,

β') πουλί καὶ κελαηδοῦσε. (δῖς)

Τὸ τάιζα μὲ ζάχαρη,
νὰ τὸ χαρῶ ἢ ἄχαρη, } (δῖς)


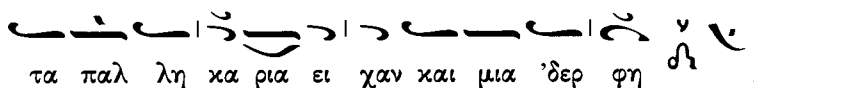
τὸ τάιζα μὲ μόσκο
ἀπ' τῇ χαρὰ πού τό 'χω.

Κι ἀπὸ τὸν μόσκο τὸν πολὺ
ἐσκανταλίστη τὸ κλουβὶ } (δῖς)

καὶ μῶφυγε τ' ἀηδόνι,
τ' ὠραῖο χελιδόνι.

Ἀκριτικό, Καλύμνου.

ρ. 4/σημος.

17. 


Σαράντα παλληκάρια, σαράντα πα-
σαράντα παλληκάρια εἶχαν καὶ μιὰ 'δερφή.

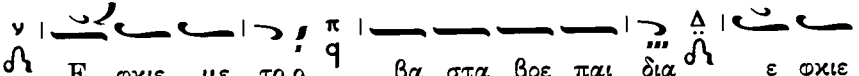
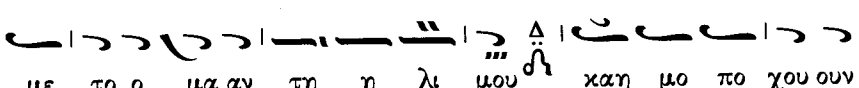
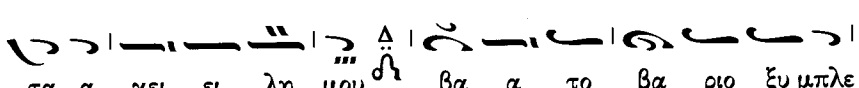
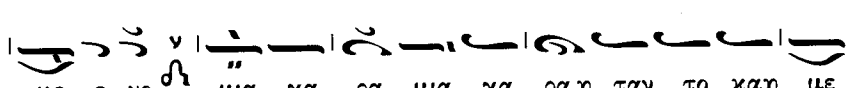

Στὸν πόλεμο πααίναν, στὸν πόλεμο,
στὸν πόλεμο πααίναν καὶ ἐδιψάσασι

Βρίσκουν ἓνα πηγάδι, βρίσκουν ἓνα,
βρίσκουν ἓνα πηγάδι, ἦταν πολὺ βαθύ.

Στέκονται συλλοοῦνται, στέκονται συ-
στέκονται συλλοοῦνται τὸ ποιός θὰ κατεβῇ

Δωδεκανήσου
Καταγραφή: S. Baud-Bovy

ρ. 4/σημος.

18. 
Ε φκιε με το ο βα στα βρε παι δια ε φκιε

με το ο μα αν τη η λι μου καη μο πο χου ουν

τα α χει ει λη μου βα α το βα ριο ξυ μπλε

με ε νο μια χα ρα μια χα ρα η ταν το καη με

ε νο

Ἐφκιε με τὸ, βάστα βρὲ παιδιά,
ἔφκιε με τὸ μαντήλι μου, καημὸ πῶχουν τὰ χεῖλη μου.
βα- τὸ βαριοξυμπλεμένο,
μιὰ χαρά, μιὰ χαρὰ ἦταν τὸ καημένο.
Καὶ κεῖ πὺν τό, βάστα βρὲ παιδιά,
καὶ κεῖ πὺν τὸ κεντούσασι,
τρία, τριὰ καλὰ κορίτσια,
σὰν τοῦ Μάη, σὰν τοῦ Μάη τὰ κυπαρίσσια.

Ἐφκιε με = μοῦ ἔφυγε

Βαριοξυμπλεμένο = βαρυκεντημένο

Ταχιά ταχιά ἔν' ἀρχιμηνιά, ταχιά ἔν' ἀρχή τοῦ χρόνου,
ἀρχή πού βγῆκεν ὁ Χριστός στὴ γῆ νὰ πορπατήσῃ.

Καὶ βγῆκε καὶ χαιρέτησε ὅλους τοὺς ζευγολάτες
καὶ πρῶτον πού χαιρέτησε ἦταν ὁ Ἄη Βασίλης.

– Πές μου νὰ ζῆς, Βασίλειε, καλὸ ζευγάρι ν' ἔχεις;

– Καλὸ καὶ τὸ ζευγάρι μου, καλὸ καὶ προκομμένο.

– Γιὰ πές μας, ἄγιε Δέσποτα, τί σπέρνεις τὴν ἡμέρα;

– Σπέρνω σιτὰρι δώδεκα, κριθάρι δεκαπέντε.

.....

Ἐπὰ πού καλαντίσαμε, καλὰ πλερώσετέ μας,

καλὰ νὰ πᾶν τὰ τέλη σας καὶ τ' ἀποδέματά σας.

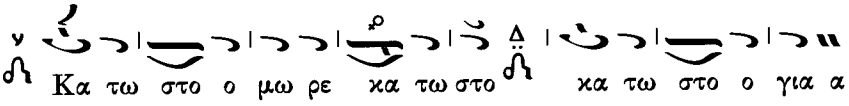
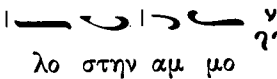
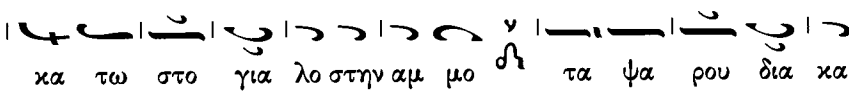
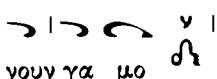
Σημ.: Τραγούδια μὲ ἐξάφωνα ἀνάβαση δὲν παρετέθησαν.

στ') Ἑπτάφωνα ἀνάβαση

Θράκης, Ἀποκριάτικο

Καταγραφή: Σ. Κάρας.

ρ. 2/σημος.

21. 
 Κα τω στο ο μω ρε κα τω στο ο για α

 λο στην αμ μο

 κα τω στο για λο στην αμ μο τα ψα ρου δια κα

 νουν για μο

Κάτω στό, μωρέ, κάτω στό γιαλὸ στὴν ἄμμο,
κάτω στό γιαλὸ στὴν ἄμμο τὰ ψαρούδια κάνουν γάμο.

Ἡ λαγός, μωρ', ἡ λαγός, ἡ λαγὸς βαράει τὴ λύρα,
ἡ λαγὸς βαράει τὴ λύρα κι ἄλεπού τὸ τουμπελέκι.


Τὰ μυρμή- μωρ', τὰ μυρμήγκια πανηγύρι,
τὰ μυρμήγκια πανηγύρι κάλισαν κὶ μὲ νὰ πάου.

Κὶ ἤκουσα, μωρ' κὶ ἤκουσα κὶ γὰρ δὲν πῆγα,
κὶ ἤκουσα κὶ γὰρ δὲν πῆγα, γιὰτ' δὲν εἶχα τί νὰ βάνου.

ζ') Τραγούδια μὲ πλοκές φωνητικῶν χαρακτήρων

Στεριανό.

ρ. 4/σημος.

22. 

Μὴ μὲ μαλώ- μὴ μὲ μαλώνεις, μάνα μου·
μὴ μὲ μαλώνεις, μάνα μου, καὶ μὴ μὲ παραπαίρνεις.
καὶ μὴ μὲ παραπαίρνεις.

Ταχιά σ' ἀφή- ταχιά σ' ἀφήνω τὴν ὑγεία,
ταχιά σ' ἀφήνω τὴν ὑγεία καὶ πάω μὲ τὰ καράβια
καὶ πάω μὲ τὰ καράβια.

Θὰ κάνεις χρό- θὰ κάνεις χρόνια νὰ μὲ ἰδεῖς,
θὰ κάνεις χρόνια νὰ μὲ ἰδεῖς, καιρὸ νὰ λάβεις γράμμα,
καιρὸ νὰ λάβεις γράμμα.

Θ' ἀσπρίσουν τά, θ' ἀσπρίσουν τὰ μαλλάκια σου,
θ' ἀσπρίσουν τὰ μαλλάκια σου τηρώντας τὶς στρατοῦλες,
τηρώντας τὶς στρατοῦλες.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

23.
 Ο ναυ της μας ο Να αυ της μας αρ ρω
 στη σε
 Ο ναυ της μας αρ ρω στη σε ο του κα ρα βγιου την πλω
 ρη ο του κα ρα βγιου την πλω ρη

Ὁ ναύτης μας, ὁ ναύτης μας ἀρρώστησε,
 ὁ ναύτης μας ἀρρώστησε στοῦ караβγιού τὴν πλώρη
 στοῦ караβγιού τὴν πλώρη.

- Για σήκ' ἀπά- για σήκ' ἀπάνω, ναύτη μου,
 για σήκ' ἀπάνω, ναύτη μου, καλὲ караβοκύρη,
 καλὲ караβοκύρη.
- Ἐγὼ σᾶς λέ- ἐγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ,
 ἐγὼ σᾶς λέγω δὲν μπορῶ καὶ σεῖς μοῦ λέτε σήκω,
 καὶ σεῖς μοῦ λέτε σήκω.

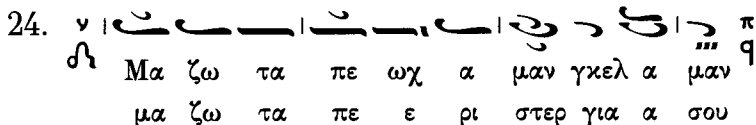
Γιὰ φέρτε μου, γιὰ φέρτε μου τὴ χάρτα μου,
 γιὰ φέρτε μου τὴ χάρτα μου καὶ το χρυσὸ κουμπάσο*
 καὶ τὸ χρυσὸ κουμπάσο.

νὰ κουμπασά- νὰ κουμπασάρω τὸν καιρό,
 ν' ἀράξωμε, ν' ἀράξωμ' σὲ λιμνιώνα.
 ν' ἀράξωμ' σὲ λιμνιώνα,

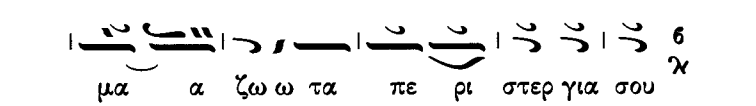
* κο(υ)μπάσο· διαβήτη - διαστημόμετρο.

Θράκης.

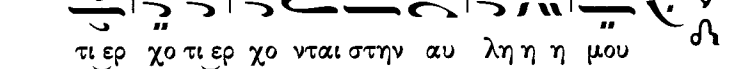
ρ. 4/σημος.

24. 

Μα ζω τα πε ωχ α μαν γκελ α μαν
μα ζω τα πε ε ρι στερ για α σου



μα α ζω ω τα πε ρι στερ για σου



τι ερ χο τι ερ χο νται στην αυ λη η η μου

Μάζω τὰ πε- ὦχ ἄμὰν γκέλ ἄμὰν,
μάζω τὰ περιστέργια σου
μάζω τὰ περιστέργια σου
'τὶ ἔρχο- 'τὶ ἔρχονται στὴν αὐλή μου.

Μοῦ τρώνε τό, ὦχ ἄμὰν γκέλ ἄμὰν,
μοῦ τρώνε τὸ σιτάρι μου·
μοῦ τρώνε τὸ σιτάρι μου,
μοῦ πίνουν τὸ νερό μου.

Μοῦ παίρνουν καί, ὦχ ἄμὰν γκέλ ἄμὰν,
μοῦ παίρνουν καὶ στὰ νύχια τους·
μοῦ παίρνουν καὶ στὰ νύχια τους
τὸ χῶ- τὸ χῶμα ἀπ' τὴν αὐλή μου.

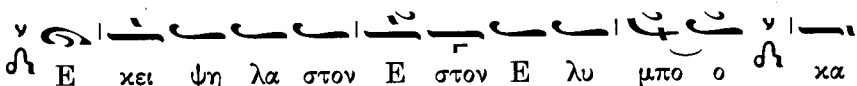
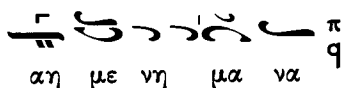
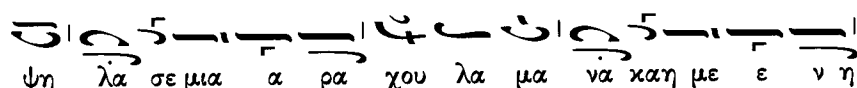
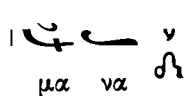
Κι ἐγὼ τὸ χῶ- ὦχ ἄμὰν γκέλ ἄμὰν,
κι ἐγὼ τὸ χῶμα τῶθελα·
κι ἐγὼ τὸ χῶμα τῶθελα
νὰ κά- νὰ κάμω Μοναστήρι.

η') Τραγούδια και οργανικές μελωδίες με χρήση γοργοῦ καὶ με συνεχές ἐλαφρόν

Τραγούδια

Ἡπείρου - Θεσσαλίας

ρ. 4/σημος.

25. 
 Ε κει ψη λα στον Ε στον Ε λυ μπο ο κα

 αη με νη μα να

 ψη λα σε μια α ρα χου λα μα να καη με ε ν η

 μα να

Ἐκεῖ ψηλὰ στὸν Ἑ- στὸν Ἑλυμπο, καημένη μάνα,
 ψηλὰ σὲ μιὰ ραχούλα, μάνα καημένη μάνα.

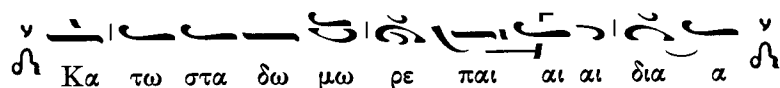
Οἱ κλέφτες ἔχουν σύ- βρὲ σύναξη, καημένη μάνα,
 κι ὄλ' οἱ καπεταναῖοι, μάνα, καημένη μάνα.


Ἐχουν ἀρνιὰ καὶ ψέ- καὶ ψένουνε, καημένη μάνα,
 κριάρια σουβλισμένα, μάνα, καημένη μάνα.

Ἐχουν κι ἓνα γλυκό- γλυκὸ κρασί, καημένη μάνα,
 ἀπὸ τὸ Μοναστήρι, μάνα, καημένη μάνα.

Ἀνατολικῆς Θεσσαλίας (Πήλιο).

ρ. 4/σημος.

26. 
 Κα τω στα δω μω ρε παι αι αι δια α
 κα τω στα δω δε κα χω ω ω ρια α


 μω ρε παι δια κα αη με να
 στα δε κα πεν τε ε σπι τια

Κάτω στὰ δώ- μωρὲ παιδιά,
 κάτω στὰ δώδεκα χωριά.
 Μωρὲ παιδιὰ καημένα,
 στὰ δεκαπέντε σπίτια.

Ἐκεῖ ἄλωνί- μωρὲ παιδιά,
 ἐκεῖ ἄλωνίζουσιν δώδεκα.
 Μωρὲ παιδιὰ καημένα
 καὶ συνεμπάζουσιν δέκα.


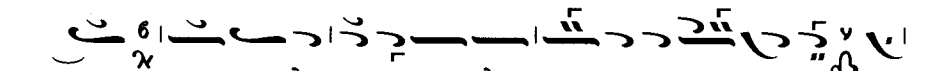
Κι ἡ Μάρω μέ, μωρὲ παιδιά,
 κι ἡ Μάρω μέ τὴ ρόκα της.
 Μωρὲ παιδιὰ καημένα,
 τριγύρω στὸ ἄλώνι.

Κι ἡ μάνα της, μωρὲ παιδιά,
 κι ἡ μάνα της τῆς ἔλεγε.
 Μωρὲ παιδιὰ καημένα,
 κι ἡ μάνα της τῆς λέει:

-Φεύγα, Μαριώ μ', μωρὲ παιδιά,
 φεύγα, Μαριώ μ', τὸν κουρνιαχτό.
 Μωρὲ παιδιὰ καημένα,
 φεύγα, Μαριώ, ἀπ' τὸν ἥλιο.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

27. 
 Σε μια μη λια σε μια μη λια γλυ κο μη λια α

 α τα μη λα φο τα μη λα φορ τω με ε νη η

Σὲ μιὰ μηλιά, σὲ μιὰ μηλιά γλυκομηλιά
τὰ μῆλα φο- τὰ μῆλα φορτωμένη.

Ἕνα πουλί, ἕνα πουλί τριγύριζε
ἐπάνω στά, ἐπάνω στά κλωνάρια.

Καὶ λέει στή, καὶ λέει στή γλυκομηλιά:
– Μηλιά μου στά, μηλιά μου στά κλωνάρια σου,

θέλω νὰ στή- θέλω νὰ στήσω τὴ φωλιά.

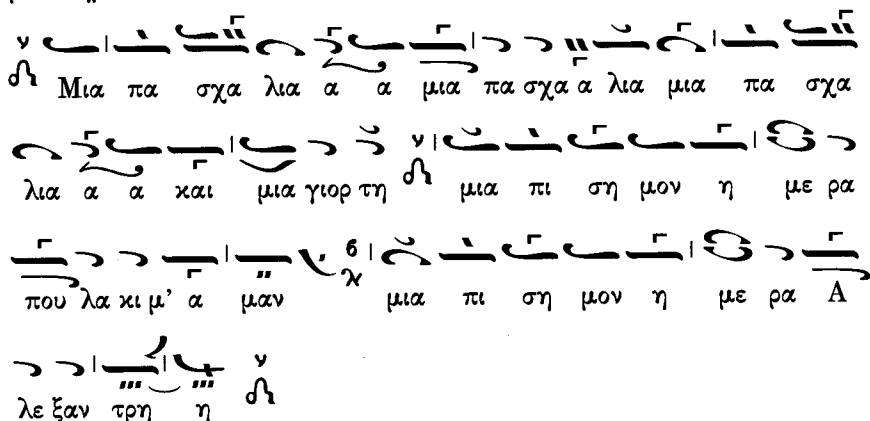
Καὶ ἦ, καὶ ἦ μηλιά τοῦ λέει:

– Δὲν ἤμπορῶ, δὲν ἤμπορῶ νὰ σὲ δεχτῶ,
πουλί μου πλου- πουλί μου πλουμισμένο,


᾽τὶ μοῦ τινά- ᾽τὶ μοῦ τινάζεις τ' ἄνθη μου
καὶ χάνω τό, καὶ χάνω τὸν καρπὸ μου.


Θράκης.


ρ. 4/σημος.

28. 

Μια πα σχα λια α α μια πα σχα α λια μια πα σχα

λια α α και μια γιορτη  μια πι ση μον η με ρα

που λα κι μ' α μαν  μια πι ση μον η με ρα Α

λε ξαν τρη η 

Μιὰ πασχαλιά, μιὰ πασχαλιά,
μιὰ πασχαλιά καὶ μιὰ γιορτή,
μιὰ πίσημον ἡμέρα, πουλάκι μ' ἄμάν,
μιὰ πίσημον ἡμέρα, Ἀλεξαντρή.

Μπροστὰ πάει, μπροστὰ πάει,
 μπροστὰ πάει Ἀλεξαντρῆς
 καὶ πίσω ἡ θυγατέρα τ', πουλάκι μ' ἀμάν,
 καὶ πίσω ἡ θυγατέρα τ', Ἀλεξαντρή.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

29.
 Στον Α η Γιω στον Α η Γιωρ γη γι νον τα α
 αν με γα λο πα με γα λο πα νη γυ υ
 ρι Χι λια δεσ η χι λια δεσ η ταν στο χο
 ρο ο ο μυ ρια δεσ στο μυ ρια δεσ στο τρα
 πε ε ζι

Στὸν Ἄη Γιώ- στὸν Ἄη Γιώργη γίνονταν
 μεγάλο πα- μεγάλο πανηγύρι.
 Χιλιάδες ἦ- χιλιάδες ἦταν στὸ χορό,
 μυριάδες στό, μυριάδες στὸ τραπέζι.

Κι ἓνα μικρό, κι ἓνα μικρὸ Τουρκόπουλο,
 τοῦ βασιλιᾶ, τοῦ βασιλιᾶ κοπέλι,
 μιὰ ρωμιοπού- μιὰ ρωμιοπούλα ἀγάπησε
 καὶ 'κείνη δέ, καὶ 'κείνη δὲν τὸν θέλει.

Ἄη μου Γιώ- Ἄη μου Γιώργη, ἀφέντη μου
 κι ἀφέντη κα- κι ἀφέντη καβαλλάρη,

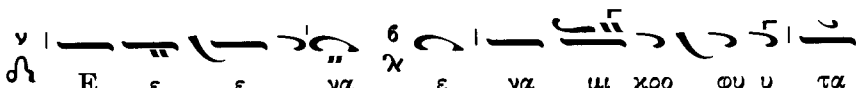
ἄρματωμέ- ἄρματωμένος μὲ σπαθί
καὶ μὲ χρυσό, καὶ μὲ χρυσὸ κοντάρι.

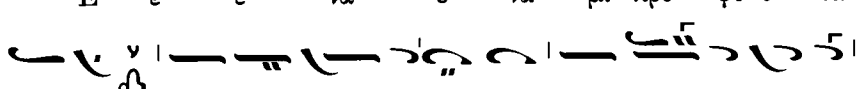
Περικαλῶ, περικαλῶ τῇ χάρῃ σου
ὁ Τοῦρκος μὴ, ὁ Τοῦρκος μὴ μὲ πάρει.
Εὐθὺς τὰ μά- εὐθὺς τὰ μάρμαρα ριγοῦν
καὶ μπαίνει ἡ κο- καὶ μπαίνει ἡ κόρη μέσα.

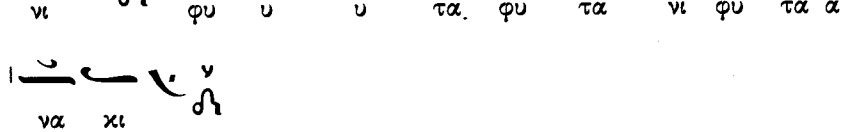
Βιθυνίας (Κοντζές)

Καταγραφή: Γ. Παχτίκος

ρ. 4/σημος.

30. 





Ἔνα μικρό, ἔνα μικρὸ φυτάνι
φυτάνι φυτανάκι

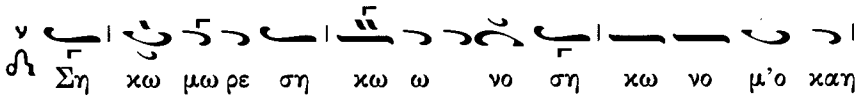
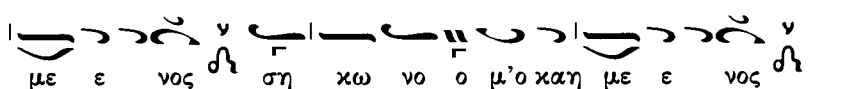
ἀξιῶ- ἀξιώνει κι ἀναδίνει,
καρπό, καρπὸ καὶ ἄνθη δίνει,

λίγο, λίγο νερὸ σταλάκι
νὰ τρέ- νὰ τρέξει τὸ φαρμάκι,
νὰ μὴ, νὰ μὴ μαραγκιασθοῦνε.
κι ὅλα, κι ὅλα νὰ μὴ χαθοῦνε.

Μὴ μα- μὴ μαραθοῦν τὰ φύλλα
καὶ πέ- καὶ πέσουνε τὰ μῆλα.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

31. 
 Ση κω μω ρε ση κω ω νο ση κω νο μ'ο καη

 με ε νος ση κω νο ο μ'ο καη με ε νος
 σαν πα ρα α πο νε με ε νος

Σηκώ- μωρέ, σηκώνο- σηκώνομ' ό καημένος,
 σηκώνομ' ό καημένος σάν παραπονεμένος.

Καί τ' ἄ- μωρέ, καί τ' ἄρμα- καί τ' ἄρματά μου πιάνω,
 καί τ' ἄρματά μου πιάνω καί πάω νά κυνηγήσω.

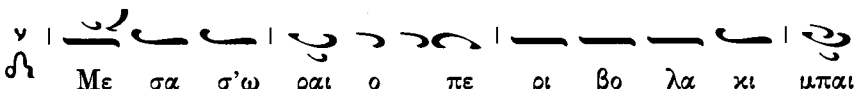
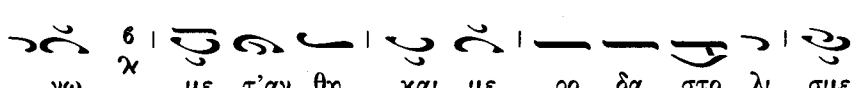

Στό δρό- μωρέ, στό δρόμο, στό δρόμο πού πηγαίνω,
 στό δρόμο πού πηγαίνω, ψιλή βροχούλα πιάνει.

Ἐκεῖ, μωρέ, νέκεῖ βλέ- νέκεῖ βλέπω ἴναν πύργο,
 ἐκεῖ βλέπω ἴναν πύργο πού λάμπει σάν τόν ἥλιο.

Πουλί, μωρέ, πουλί κα- πουλί καθόταν πάνω
 πουλί καθόταν πάνω καί γλυκοκελαηδοῦσε.

Νήσων

ρ. 4/σημος.

32. 
 Με σα σ'ω ραι ο πε ρι βο λα κι μπαι

 νω ⁶χ με τ'αν θη και με ρο δα στο λι σμε

 νο

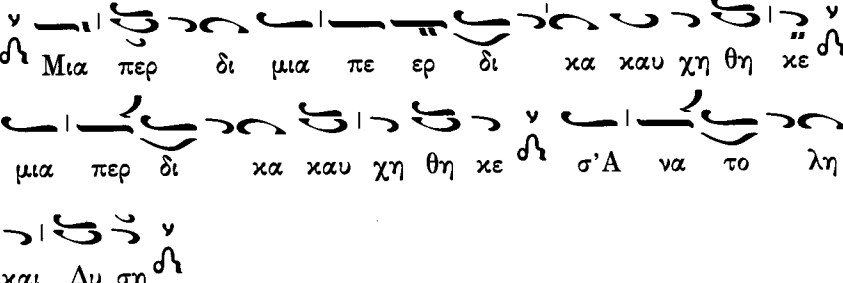
Μέσα σ' ώραῖο περιβολάκι μπαίνω,
 μέ τ' ἄνθη καὶ μέ ρόδα στολισμένο.

Βλέπω μιὰ λεμονιά λιγνὴ στὴ μέση
 κι ἐβεργολύγαν, πουλί μου, γιὰ νὰ πέσει.

Προποντίδος

Καταγραφή: Γ. Παχτίκος

ρ. 4/σημος.

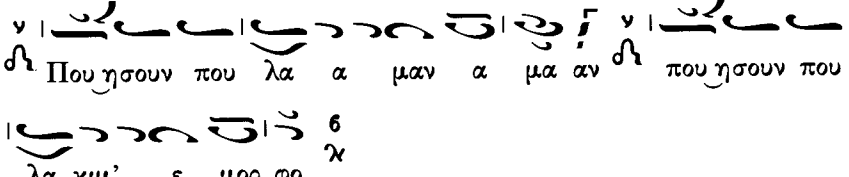
33. 
 Μια περ δι μια πε ερ δι κα καυ χη θη κε
 μια περ δι κα καυ χη θη κε σ'Α να το λη
 και Δυ ση

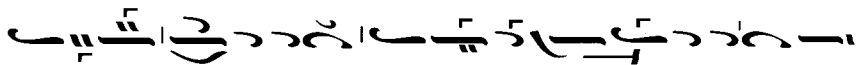
Μιὰ πέρδι- μιὰ πέρδικα καυχήθηκε·
 μιὰ πέρδικα καυχήθηκε σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση,
 πῶς δὲν ε- πῶς δὲν εὐρέθη κυνηγός,
 πῶς δὲν εὐρέθη κυνηγὸς γιὰ νὰ τὴν κυνηγήσει.
 Κι ὁ κυνη- κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄηκουσε,
 κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄηκουσε, πολὺ τοῦ κακοφάνη.

Ἐκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος

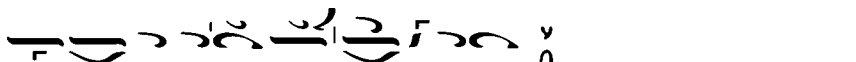
Καταγραφή: Ἀ. Σπηλιόπουλος

ρ. 4/σημος.

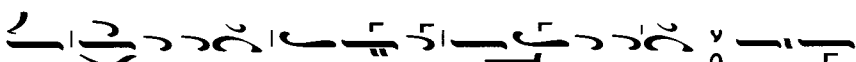
34. 
 Που ησουν που λα α μαν α μα αν που ησουν που
 λα κιμ' ε μορ φο




 ω ωχ που λα κιμ πλου μπι ι ι σμε ε ε νο και



 αι μο σχα να θρεμ με ε νο ^υ



 που λα κιμ πλου μπι ι ι σμε ε ε νο ^υ και αι



 μο σχα να θρεμ με ε νο ^υ

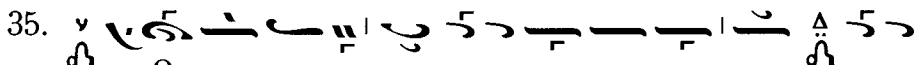
-Ποῦ ἦσουν πουλά- ἀμάν ἀμάν, ποῦ ἦσουν πουλάκι μ' ἔμορφο,
 ὦχ, πουλάκι μ' πλουμπισμένο καὶ μοσχαναθρεμμένο,
 πουλάκι πλουμπισμένο καὶ μοσχαναθρεμμένο. (δίς)

-Ἦμουν στὰ ὄ- ἀμάν, ἦμουν στὰ ὄρη στὰ βουνά,
 ὦχ, ἦμουν ψηλὰ στὰ πλάγια, ποῦν' τὰ νερὰ καθάρια,
 ἦμουν ψηλὰ στὰ πλάγια, ποῦν' τὰ νερὰ καθάρια. (δίς)

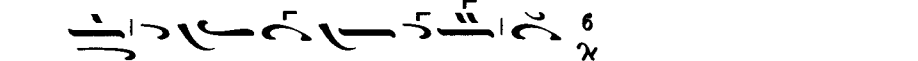
-Κι ἔφτιανα τή, ἀμάν, κι ἔφτιανα τή φωλίτσα μου,
 ὦχ, μέ τ' ἄλλα τὰ πουλάκια στὰ πράσινα κλαράκια,
 μέ τ' ἄλλα τὰ πουλάκια στὰ πράσινα κλαράκια. (δίς)

Πάτμου.

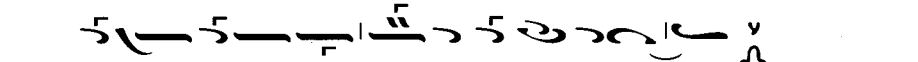
ρ. 4/σημος.

35. 

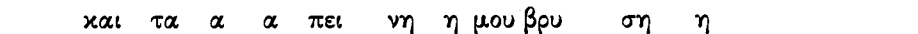
 Ω σι α α νε α μαν α μαν α μαν ^Δ ω σι



 α νε μου ου πο ο τα με ⁶



 και τα α α πει νη η μου βρυ ση η ^υ



 και τα α α πει νη η μου βρυ ση η

ὦ σιανέ¹, ἀμὰν ἀμὰν, ἀμὰν, ὦ σιανέ μου ποταμὲ
καὶ ταπεινὴ μου βρύση, (δῖς)

ρίξε νερό, ἀμὰν ἀμὰν ἀμὰν, ρίξε νερό, κρύο νερό
νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι (δῖς)

Στὸν κάβο ἔναι, ἀμὰν ἀμὰν ἀμὰν, στὸν κάβο ἔναι τὸ γιασεμί
ζερβὰ τὸ κυπαρίσσι. (δῖς)

Ἐπωδός

α ψη λο μου ου κυ πα ρισ σι κα με ε δι
και η την κρι ση

1. σιγανέ

Μικρᾶς Ἀσίας.

Ἐκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος
Καταγραφή: Γ. Βασιλᾶς

ρ. 4/σημος.

36. Για ι δε στε τον α μα ραν το σε τι κρε
μνο κρε μα ται
σε τι κρε ε μνο ο κα μει αν θο ο κα νε
να αν δε εν φο βα α ται αι

Γιὰ ἰδέστε τὸν ἀμάραντο σὲ τί κρεμνὸ κρεμᾶται,
σὲ τί κρεμνὸ κάνει ἀνθό, κανέναν δὲν φοβᾶται.

Γιὰ τὸν ἀνθὸ λιμπίστηκα, μὰ τὸν κρεμνὸ φοβᾶμαι.

Σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν κρεμνὸ, ἔλα τὸ μονοπάτι.

Τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε σ' ἓνα ρημοκκλησάκι,
πού 'ταν τὰ μνήματα δασιά, δασιά κι ἀράδα ἀράδα.

Στεργιανό.

ρ. 4/σημος.

37.

 Χορ τα ρα βρε ε παι δια α χορ τα ρα κι απ'

 το ο λει βα δι

 χορ τα ρα κια απ το ο λει βα δι

 και νε ρο α απ το ο λαγ κα δι

Χορταρά- βρὲ παιδιά, χορταράκι ἀπ' τὸ λειβάδι.

Χορταράκι ἀπ' τὸ λειβάδι

καὶ νερὸ ἀπ' τὸ λαγκάδι.

Μένα στεί- βρὲ παιδιά, ἴμένα στείλανε νὰ φέρω,

ἴμένα στείλανε νὰ φέρω

καὶ τὸ δρόμο δὲν τὸν ξέρω.

Παίρνω τό, βρὲ παιδιά, παίρνω τὸ σταμνὶ στὸν ὦμο,

παίρνω τὸ σταμνὶ στὸν ὦμο

καὶ τραβῶ τὸν ἴσιο δρόμο.

Καὶ μοῦ ἔ- βρὲ παιδιά, καὶ μοῦ ἔστησε καρτέρι,

καὶ μοῦ ἔστησε καρτέρι

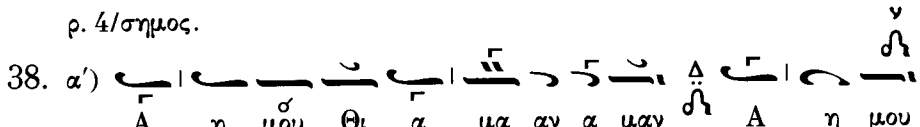
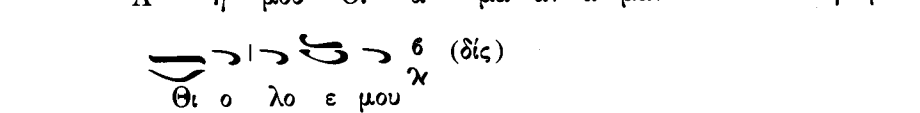
τοῦ Μπραήμη τὸ ἀσκέρι.

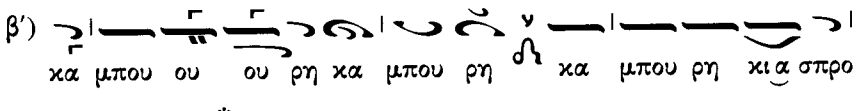

Πάτμου

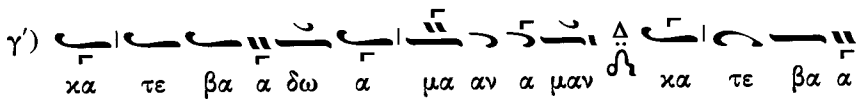
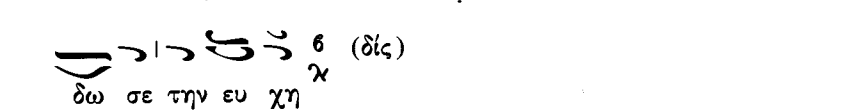
Καταγραφή: Σεραφεῖμ Παναγιωτίδης, ἀρχιμανδρίτης.

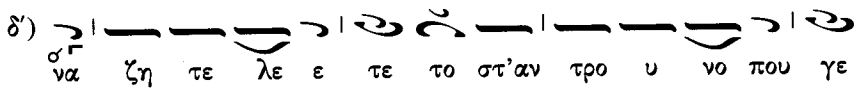

Ἐκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος.

ρ. 4/σημος.

38. α') 
 Ἀ ἡ μου Θι ἀ μα αν α μαν ὦ Ἀ ἡ μου

 Θι ο λο ε μου (δῖς)

β') 
 κα μπου ου ου ρη κα μπου ρη ὦ κα μπου ρη κι α σπρο

 γε νη (δῖς)

γ') 
 κα τε βα α δω α μα αν α μαν ὦ κα τε βα α

 δω σε την ευ χη (δῖς)

δ') 
 να ζη τε λε ε τε το στ'αν τρο υ νο που γε

 νη (δῖς)

α') Ἄη μου Θι- ἀμὰν ἀμὰν, Ἄη μου Θιολόε μου,

β') καμπούρη, καμπούρη, καμπούρη κι ἀσπρογένη*

γ') κατέβα δῶ, ἀμὰν ἀμὰν, κατέβα δῶσε τὴν εὐχή.

δ') Νὰ ζήτε λέετέ το, στ' ἀντρόννο πὺν γένη.

Ὡσι(γ)ανέ, ἀμὰν ἀμὰν, ὦσι(γ)ανέ μου ποταμέ,

καὶ ταπει- καὶ ταπει- καὶ ταπεινή μου βρύση,

κατέβασε, ἀμὰν ἀμάν, κατέβασε κρύο νερό,
νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι, νὰ πιεῖ τὸ κυπαρίσσι.

* Ὅπως παριστάνει ἡ εἰκόνα ποὺ σώζεται στὴ Μονὴ τῆς Πάτμου τὸν Ἅγιο
Ἰωάννη τὸν Θεολόγο.

Ὅργανικὲς μελωδίες ἀπ' τὴ δημοτικὴ μας μουσικὴ παράδοση

Κερκύρας.

ρ. 4/σημος. \bar{x} Ἦχος λ $\delta\lambda$ Νη ω

39. | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} |
 \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} |
 \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} |
 \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} | \bar{x} \bar{x} \bar{x} \bar{x} |

Λήμνου.

ρ. 4/σημος. Ἦχος ὁ αὐτός. ν $\delta\lambda$

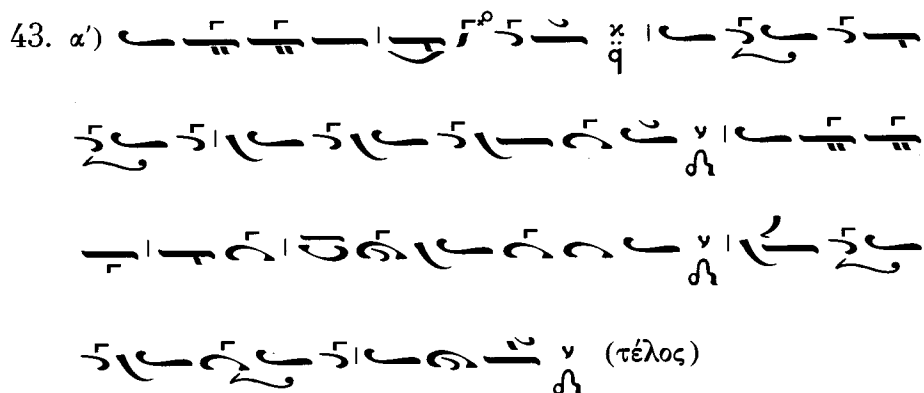
40. α') ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ |
 ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ |
 ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ | ν $\delta\lambda$ |

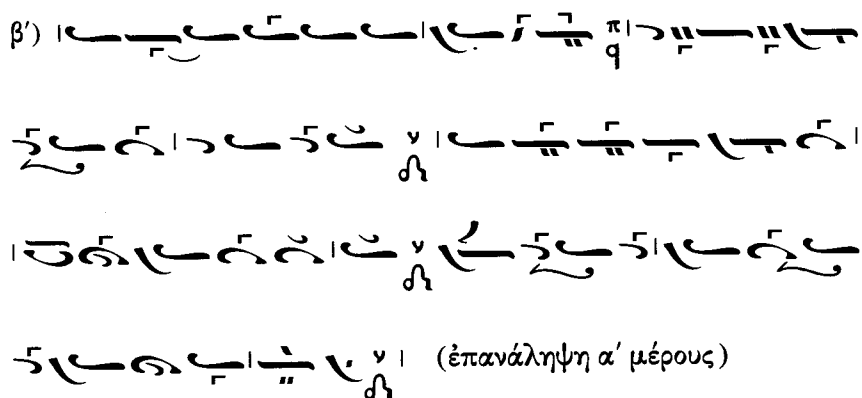
(δίσ)

Ἡ Ἀρβανιτόβλαχα.

Θεσσαλικὸς χορὸς στὰ τρία. Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ. 4/σημος. \bar{x} Ἦχος λ Νη ω

43. α') 


β') 


θ') Τραγούδια μέ δίγοργα, τρίγοργα, μέ ἄργό καί μέ χρονικούς
 χαρακτῆρες παρεστιγμένους.

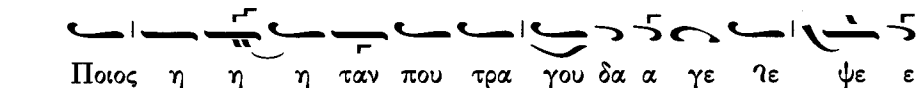
Τραγούδια μέ δίγοργα καί τρίγοργα

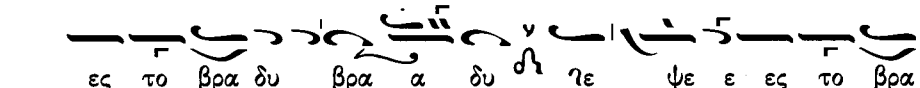
Στεργιανό.


ρ. 4/σημος.

44. 









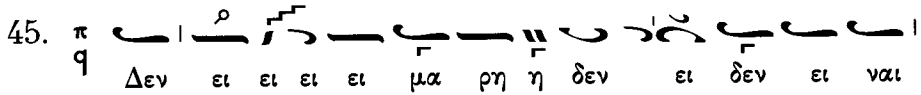
Ποιός ἦ- μωρέ, ποιός ἦ- ποιός ἦταν πὺν τραγούδαγε.
 Ποιός ἦταν πὺν τραγούδαγε νέψες τὸ βράδυ βράδυ,
 νέψες τὸ βράδυ βράδυ.

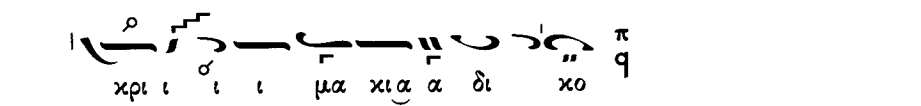
Ἀφέ- μωρέ, νᾶφέ- νᾶφέντης μου τραγούδαγε.
 νᾶφέντης μου τραγούδαγε μ' ὅλη τὴ συντροφιά του,
 μ' ὅλη τὴ συντροφιά του.

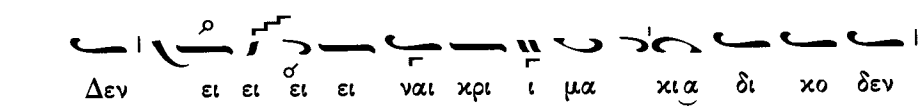
Μᾶειχαν, μωρέ μᾶ εἶχα- μᾶ εἶχαν καὶ μένα κεραστή.
 Μᾶ εἶχαν καὶ μένα κεραστή, νὰ τοὺς κερνώ νὰ πίνουν,
 νὰ τοὺς κερνάω νὰ πίνουν.

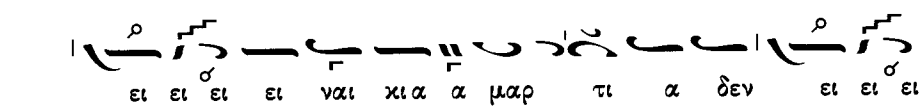
Στεργιανό.

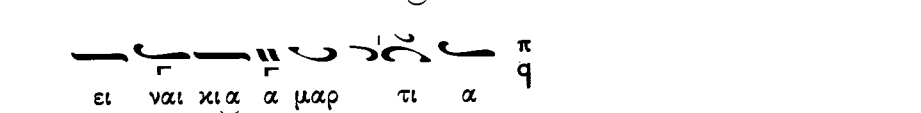
ρ. 4/σημος.

45. 









Δέν εἰ- μαρή, δέν εἶναι κρίμα κι ἄδικο.
 Δέν εἶναι κρίμα κι ἄδικο, δέν εἶναι κι ἁμαρτία,
 δέν εἶναι κι ἁμαρτία.

Ποὺ ζέ- μαρή, ποὺ ζέ- ποὺ ζέψανε τὸν Κωσταντή.
 Ποὺ ζέψανε τὸν Κωσταντὴ μ' ἔν' ἄγριο βουβάλι,
 μ' ἔν' ἄγριο βουβάλι.

Νὰ κου- μαρή, νὰ κου- νὰ κουβαλάει μάρμαρα.
 Νὰ κουβαλάει μάρμαρα ἀπὸ τὴν πέρα χώρα,
 ἀπὸ τὴν πέρα χώρα.

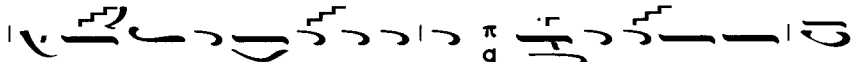


Νὰ φτιά- μαρή, νὰ φτιά- νὰ φτιάξουν τὴν Ἁγιά Σοφιά.
 Νὰ φτιάξουν τὴν Ἁγιά Σοφιά, τὸ μέγα Μοναστήρι,
 τὸ μέγα Μοναστήρι.

Κύπρου.

Καταγραφή: Σ. Τομπόλης.

ρ. 4/σημος.

Ἦχος ᾠ Πα ρ

46. 
 Δευ τε ραν εν της Κα θα ρας που κα μνου σιν ο μα

 δαν ε βγη κεν που το σπι τιν τους την πρω την ε βδο

 μα δαν

Δευτέρα ἔν' τῆς Καθαρᾶς πὺν κάμνουσιν ὁμάδαν,
 ἐβγήκεν ἔπειτα τὸ σπίτιν τους τὴν πρώτην ἐβδομάδαν.

Καὶ τρεῖς ἡμέρας ἔκαμαν νὰ τρέξουν τὸ Βερούτιν,
 ψωμίν, νερόν δὲν βρίσκετον μέσα στὴν χώραν τούτην.

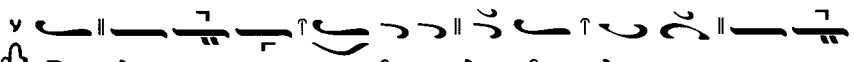
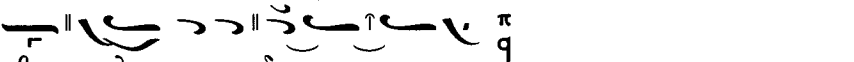
Ψωμίν, νερόν εἶχεν πολύν, ἀλλὰ μακρὰ στὸ δάσος
 καὶ μέσα ἐκατοίκησεν ἓνας μέγας δράκος

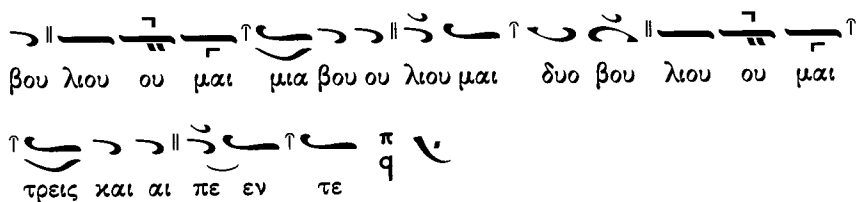
καὶ δὲν ἀφήνει τὸ νερόν στὴν χώραν γιὰ νὰ πάει,
 ταῦν τοῦ ἐκάμασιν πό'ναν παιδὶν νὰ φάει.

Τραγούδι με Ἀργό.

Ἠπίρου.

ρ. 6/σημος δακτυλικός. (Νὰ διδαχθῇ πρῶτα με τρεῖς κινήσεις καὶ κατό-
 πιν με δύο, μία ἀνὰ 3/σημο).

47. 
 Βου λίου ου μα ρη βου ου λίου βου λίου μαι μια α

 βου λίου μαι αι δυο ο ο



Βουλιού- μαρή, βουλιού- βουλιούμαι μιά, βουλιούμαι δύο·
 βουλιούμαι μιά, βουλιούμαι δύο,
 βουλιούμαι τρεις καὶ πέντε.

Βουλιού- μαρή, βουλιού- βουλιούμαι νὰ ξενιτευτώ·
 βουλιούμαι νὰ ξενιτευτώ
 στὰ ἔρημα τὰ ξένα.
 Σ' ὅσα, μαρή, σ' ὅσα, σ' ὅσα βουνὰ πὺν θὰ διαβῶ,
 σ' ὅσα βουνὰ πὺν θὰ διαβῶ
 σ' ὅλα θὰ παραγγείλω.

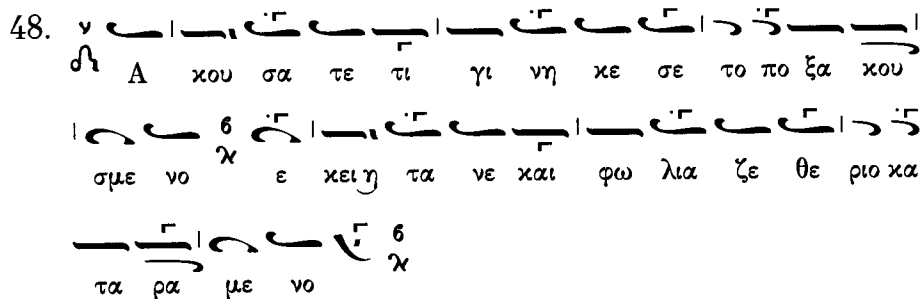
Βουνά, μαρή, βουνά, βουνά μου, μὴ χιονίσετε·
 βουνά μου μὴ χιονίσετε,
 κάμποι μὴν παχιστεῖτε.

Τραγούδια μὲ παρεστιγμένους χαρακτῆρες

Κύπρου.

Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

ρ. 4/σημος.



Ἀκούσατε τί γίνηκε σὲ τόπο ξακουσμένο,
ἐκεῖ ἦτανε καὶ φώλιαζε θεριὸ καταραμένο.

Κι ἂν δὲν τοῦ δίναν ἄνθρωπο νὰ φάει πρῶι καὶ βράδυ,
κανέναν τους δὲν ἄφηνε νερὸ νὰ πάει νὰ πάρει.

Γι' αὐτὸ καὶ ρίχνανε λαχνὸ κι ὅποιος νὰ ἔθελε πέσει
θά' στελλε τὸ παιδάκι του τοῦ Δράκοντα πεσκέσι.

Ὁ Ἄη Γιώργης τ' ἄκουσε ἀπ' τὴν Καππαδοκία.

Εὐθὺς πηδάει στ' ἄλογο μὲ τὸ βαρὺ κοντάρι

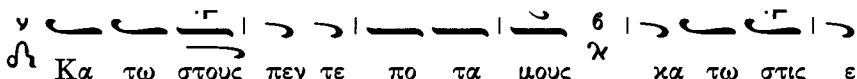
κι ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ θεριοῦ βρύση τὸ αἷμα τρέχει.

– Κόρη μου, ὁ δράκος χάθηκε, πῆγαινε στοὺς γονεῖς σου.

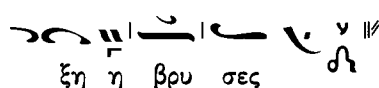
Κύπρου.

Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

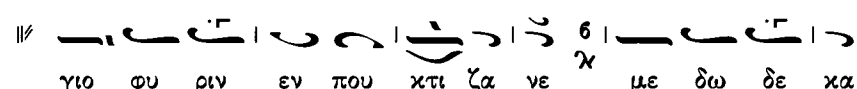
ρ. 2/σημος.

49. 

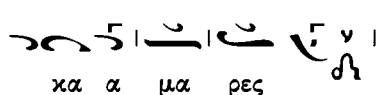
Κα τω στους πεν τε πο τα μους κα τω στις ε



ξη η βρυ σες



γιο φυ ριν εν που κτι ζα νε με δω δε κα



κα α μα ρες

Κάτω στοὺς πέντε ποταμούς, κάτω στὶς ἕξι βρύσες
γιοφύρην ἔν' πὸν χτίζανε μὲ δώδεκα καμάρες.

Ὅλημερὶς τὸ χτίζανε, τὴν νύχταν ἐχαλοῦσεν.

Ἐναν μικρὸν πουλὶν ἐπήγαινεν κι ἐλάλεν:

– Μάστορα, πρωτομάστορα καὶ πρωτοξακουσμένε,
 ἂν δὲ στοιχειώσεις ἄνθρωπο, γιοφύριν δένη κτίζεις.

.....

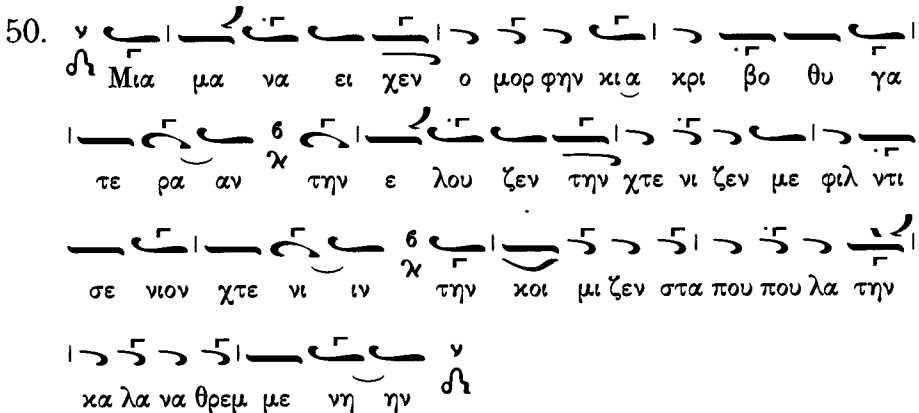
– Ἐλα νὰ πᾶμε, Μαρουδιά, κι ὁ μάστορας σὲ θέλει.

– Μάιντα μὲ θέλει ὁ μάστορας καὶ ποιό ’ν’ τὸ μήνυμά του;

Ἄν εἶναι γιὰ τὸ πλύσιμο, νὰ πάρω τὸ σαπούνιν,
 ἂν εἶναι γιὰ τὸ ζύμωμα, νὰ πάρω τὸ σκαφίδιν.

Κύπρου.

ρ. 4/σημος.

50. 

Μία μα να ει χεν ο μορ φην κι α κρι βο θυ γα
 τε ρα αν χ την ε λου ζεν την χτε νι ζεν με φιλ ντι
 σε νιον χτε νι ιν χ την κοι μι ζεν στα που που λα την
 κα λα να θρεμ με νη ην δ

Μιά μάνα εἶχεν ὁμορφην κι ἀκριβοθυγατέρα,
 τὴν ἔλουζεν τὴν χτένιζεν μὲ φιλντισένιον χτένιν,
 τὴν κοίμιζεν στὰ πούπουλα τὴν καλαναθρεμμένην.

Πολὺς καιρὸς δὲν πέρασεν κι ἡ μάνα τῆς πεθαίνει
 κι ἔμεινε ἡ κόρη ὀρφανὴ στὸν κόσμον ὀρφανεμένη.
 Μιά μέρα ἐξεκίνησε στὴ βρύση γιὰ νὰ πᾶει.

Τρεῖς λυερὲς τὴν ἤβρασιν καὶ τρεῖς τὴν ἀπαντοῦσιν.


– ὦρα καλὴ σου, λυερή. – Καλῶς τὶς κοπελλοῦδες.


– Μάθαμε πὼς παντρεύεσαι καὶ ποιόνε θὲ νὰ πάρεις.

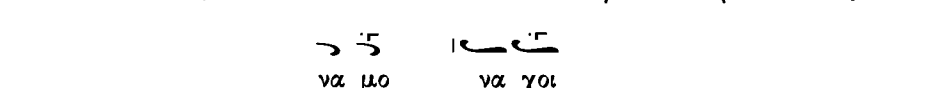
Ὁ Θούριος τοῦ Ρήγα.

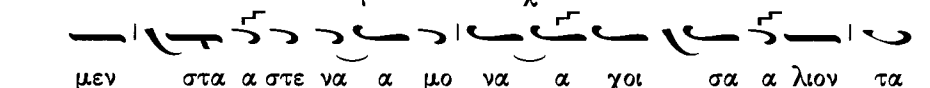
ρ. 2/σημος (τρίηχα σὲ δυὸ κινήσεις).

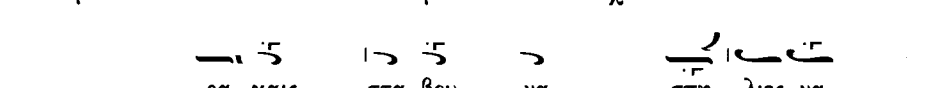
Ἦχος ᾠὴ Γα ϝ

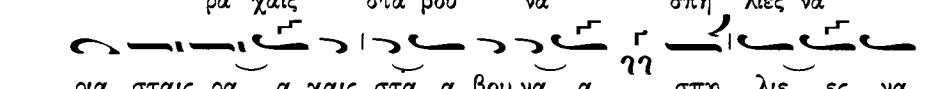
51. 
πο τε

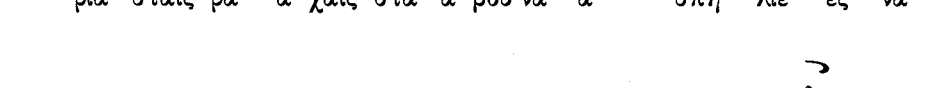

Ὡς πο ο τε πα αλ λη κα ρια θα ζω ω

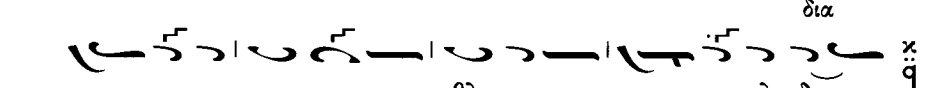

να μο να χοι

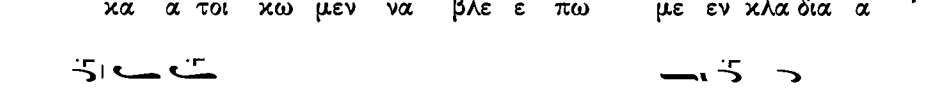

μεν στα α στε να α μο να α χοι σα α λιον τα

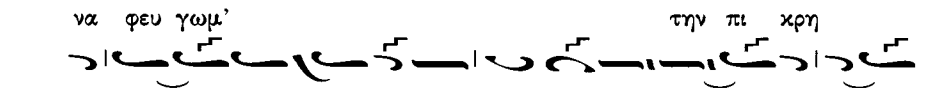

ρα χαις στα βου να σπη λιε ς να

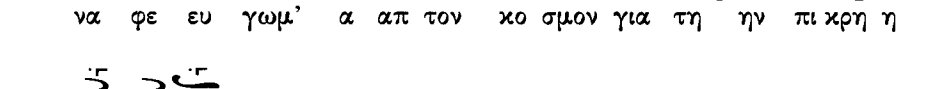

ρια σται ς ρα α χαις στα α βου να α σπη λιε ε ς να


κα α τοι κω μεν να βλε ε πω με εν κλα δια α


να φευ γωμ' την πι κρη


να φε ευ γωμ' α απ τον κο σμον για τη ην πι κρη η

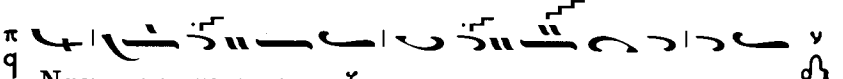
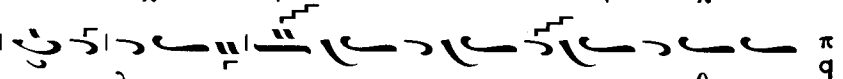

σκλη βια α



σκλη βια α α

Ὡς πότε παλληκάρια θὰ ζῶμεν στὰ στενά,
μονάχοι σὰν λιοντάρια σταῖς ράχαις, στὰ βουνά,

Πελοποννήσου.

ρ. 2/σημος.

52.   

Ναει χα νε ε ρα τζι να α α α ρι ι χνα στο   

πε κα λε στο ο πε ρα α πα α ρε ε θυ ρι 


να τσα κι ζα α τσα κι ι ζα 




το μα στρα πα α ροϊ δο ο μου

Νὰ εἶχα νεράτζι νὰ ῥιχνα στοῦ πέ- καλέ, στοῦ πέρα παρεθύρι,
νὰ τσάκιζα, τσάκιζα
τὸ μαστραπά, ρόιδο μου.

Νὰ τσάκιζα τὸ μαστραπά, πῶχει, καλέ, πῶχει τὸ μόσκο μέσα,
τὸ μόσχο τό, μόσχο τὸ
γαρύφαλο, ρόιδο μου.

Τὸ αὐτὸ σὲ 4/σημο ρυθμὸ (ἡ σωστὴ παρασήμεανση μὲ διπλα-
σιασμὸ τῶν χρόνων τοῦ προηγούμενου).

Ναει χα νε ε ρα τζι να α α α ρι ι χνα στο   

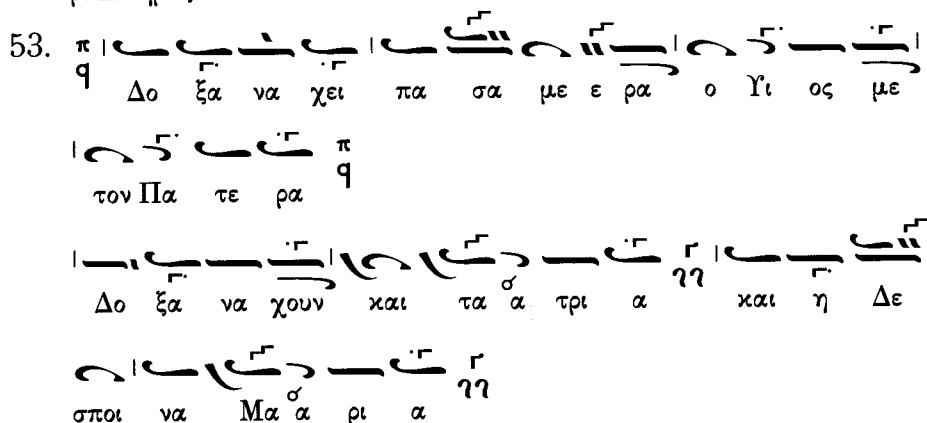
πε κα λε στο ο πε ρα α πα α ρα α θυ ρι 

να τσα κι ζα α τσα κι ι ζα 

το μα στρα πα α ροϊ δο ο μου

Τὸ τραγούδι τῶν καλογέρων.

ρ. 2/σημος.

53. 

 Δο ξα να χει πα σα με ε ρα ο Υι ος με
 τον Πα τε ρα
 Δο ξα να χουν και τα α τρι α και η Δε
 σποι να Μα α ρι α

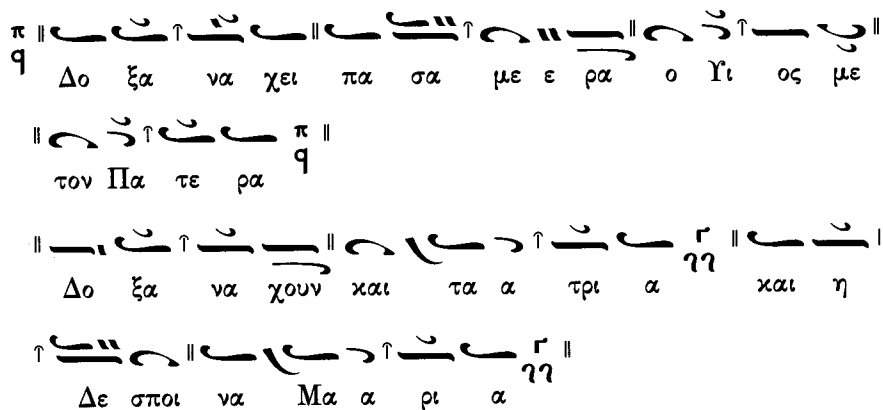
Δόξα ν᾿χει πᾶσα μέρα ὁ Υἱὸς μὲ τὸν Πατέρα.

Δόξα ν᾿χουν καὶ τὰ τρία καὶ ἡ Δέσποινα Μαρία.

Σ' οὐρανοὺς χορὸ καὶ σκόλη τὸν κρατοῦν οἱ Ἀποστόλοι,
τὸν κρατοῦνε καὶ χορεύουν τὸν παράδεισο γυρεύουν.

Ὅποιος κάνει τὸ σταυρό του, ἄρματ' ἔχει στὸ πλευρό του
κι ὅποιος κάνει ἐλεημοσύνη ἔχει τοῦ Θεοῦ εἰρήνη.

Τὸ αὐτὸ καὶ μὲ 6/σήμους δακτυλικούς πόδες
(ἢ σωστὴ παρασήμενση).

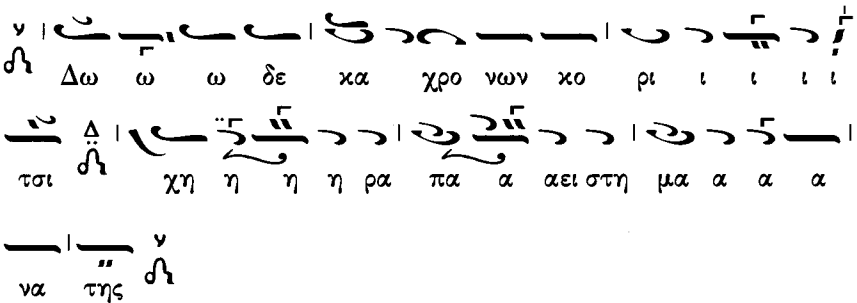


 Δο ξα να χει πα σα με ε ρα ο Υι ος με
 τον Πα τε ρα
 Δο ξα να χουν και τα α τρι α και η
 Δε σποι να Μα α ρι α

Καὶ μέ δις παρεστιγμένους χαρακτῆρες.

Χίου.

ρ. 4/σημος, χρόνος ἀργός.

54.  Δω ω ω δε κα χρο νων κο ρι ι ι ι ι
τσι Δ χη η η η ρα πα α αει στη μα α α α
να της

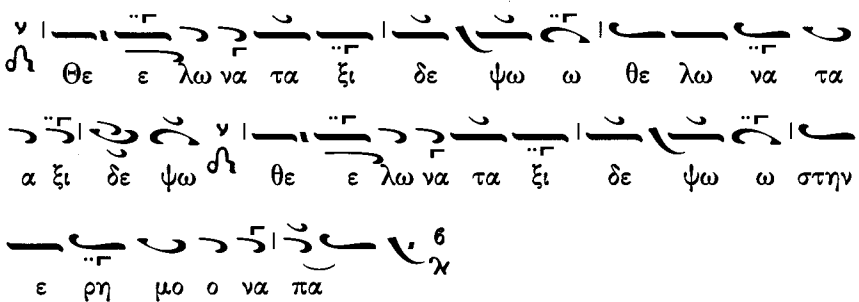
Δώδεκα χρονῶν κορίτσι χήρα πάει στὴ μάνα της.

—Σῶπα, κόρη μου, μὴν κλαίεις καὶ μὴ μοῦ πικραίνεσαι.

—Ἄκου ἢ μάνα τί μοῦ λέει γιὰ νὰ ξαναπαντρευθῶ,
ποῦπρεπε στὰ μαῦρα νᾶμπω καὶ καλόγρια νὰ ντυθῶ.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

55.  Θε ε λω να τα ξι δε ψω ω θε λω να τα
α ξι δε ψω Θε ε λω να τα ξι δε ψω ω στην
ε ρη μο ο να πα

Θέλω νὰ ταξιδέψω, θέλω νὰ ταξιδέψω,

θέλω νὰ ταξιδέψω, στὴν ἔρημο νὰ πᾶ',

νὰ φέρω τὸ παιδί μου, νὰ φέρω τὸ παιδί μου,

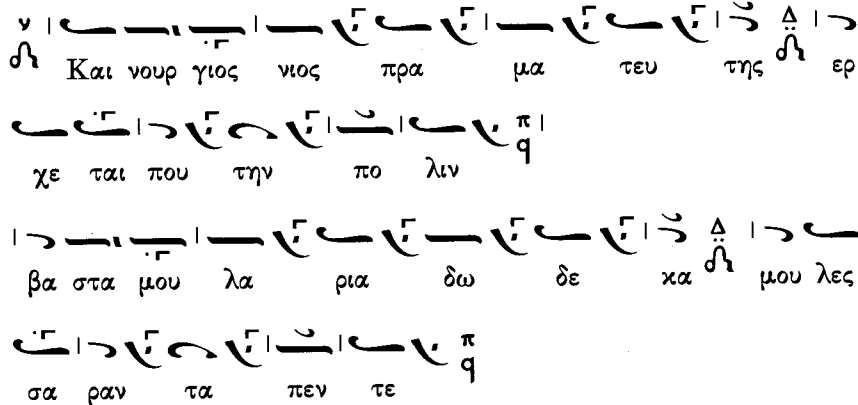
νὰ φέρω τὸ παιδί μου ἀπὸ τὴν ξενιτειά.

ι') Τραγούδια με κλασματικές παύσεις

Κύπρου

Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

ρ. 2/σημος.

56. 
 Και νουρ γιος νιος πρα μα τευ της ερ
 χε ται που την πο λιν
 βα στα μου λα ρια δω δε κα μου λες
 σα ραν τα πεν τε

Καινούργιος νιὸς πρᾶματευτῆς ἔρχεται 'πὸν τὴν Πόλιν,
 βαστᾶ μουλάρια δώδεκα, μούλες σαρανταπέντε.

Στὴν μούλαν του τὴν ροδινὴν ἤτανε καβαλλάρης.
 Μιὰ κόρη τὸν ἐσσιάστησεν ἀπὸ τὸ παρεθύριν.

—Καινούργιε νιὲ πρᾶματευτῆ, εἵντα 'ν' οἱ πρᾶματειές σου;
 —'Ο,τι ζητήσεις, λυγερή, ἔχω γιὰ νὰ σοῦ δώσω,

μὰ πάλι τὸ καλύτερο ἔν' τὸ χρυσὸν ζωνάριν.
 —'Αν τὸ πουλᾷς μὲ τὰ χρυσᾶ ἐγὼ νὰ τ' ἀγοράσω.

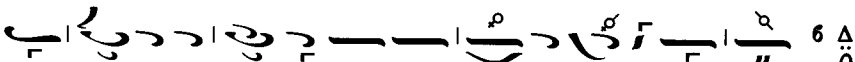

ια') Χρόες

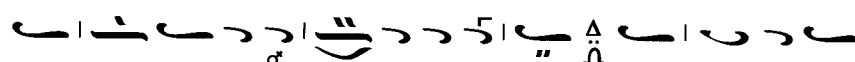

α') Ζυγός ς

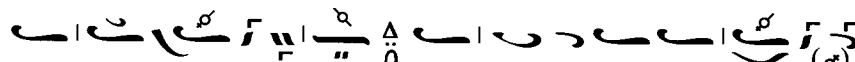

Μ. Ἀσίας.

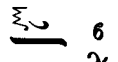

Ἦχος ᾠήτος Βου ξ

ρ. 4/σημος.

57. 
 Στην πληγω ω με στην πλη γω με νη μου ου καρ δια 


 στον πο νο το δι κο ο ο ο μου  κα νεις για τρος


 δε βρι σκε ε ε ται  να για νει τον καη μο ο ο


 μου 

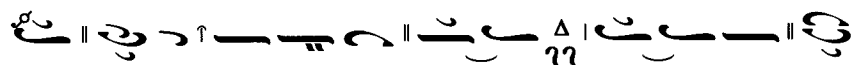
Στὴν πληγωμέ- στὴν πληγωμένη μου καρδιά,
 στὸν πόνο τὸ δικό μου,
 κανεῖς γιατρὸς δὲ βρίσκεται,
 νὰ γιάνει τὸν καημό μου.

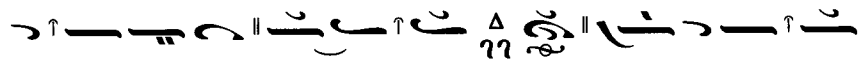
Παρηγορῶ, παρηγορῶ ἡγὼ τὴν καρδιά,
 καὶ δὲν παρηγοριέται,
 τῆς λέω χίλια ψέματα,
 μὰ κείνη δε γελιέται.

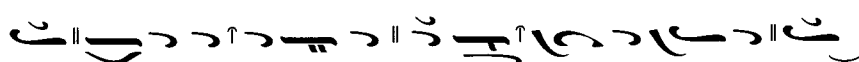
β') Κλιτόν ς


Ἦχος δ' Δι ς

ρ. 7/σημος.

58. 
 Μια κο κα λε ε μια κο ο ο ο ρη ρο


 δα μα α ζευ ε ε ε Μια κο ο ρη ρο


 δα μα α ζευ ε ε κι αν θους ε κο ορ φο ο λο


 ο γα

Μιά κό- καλέ, μιὰ κόρη ρόδα μάζευε.

Μιά κόρη ρόδα μάζευε κι ἀνθούς-έκορφολόγα.

Καὶ τά, καλέ, καὶ τὰ κορφολογήματα.

Καὶ τὰ κορφολογήματα στὸν κόρφο της τὰ βάνει.

Τοῦ Ρή- καλέ, τοῦ Ρήγα γιὸς ἐπέρασε.

Τοῦ Ρήγα γιὸς ἐπέρασε καὶ τὴν ἐκαλημέρισε.


Σημ.: Τὸ α' ἡμιστίχιο κάθε στίχου ἄδεται μὲ τὴ χροὰ τοῦ κλιτοῦ ς καὶ τὸ β' σὲ ἦχο πλάγιο τοῦ β'.


Θεσπρωτίας.

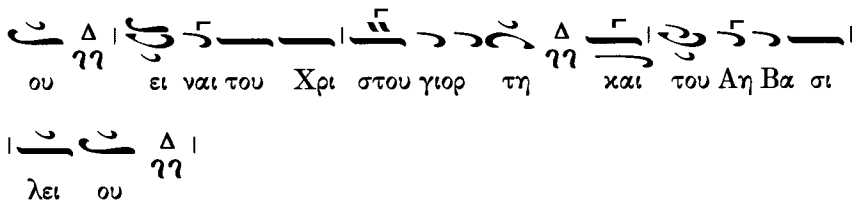
Καταγραφή: Παν. Παππᾶς

Ἦχος δ' Δι ς

ρ. 4/σημος.

59. 
 Αρ χι μη νια πρω το χρο νια


 πρω τη του Γε να ρι

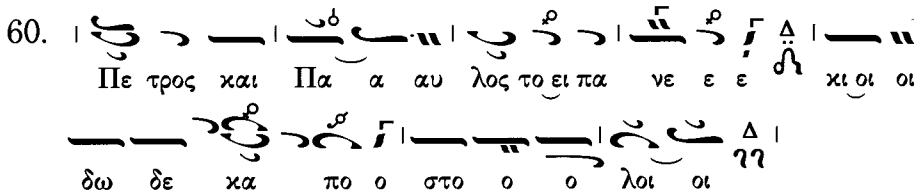


Ἀρχιμηνιά, πρωτοχρονιά, πρώτη τοῦ Γεναρίου,
εἶναι τοῦ Χριστοῦ γιορτὴ καὶ τοῦ Ἀη Βασιλείου.
Ἅγιος Βασίλης ἔρχεται ἀπὸ τὴν Καισαρεία.
Βαστάει πένα καὶ χαρτί, χαρτὶ καὶ καλαμάρι.

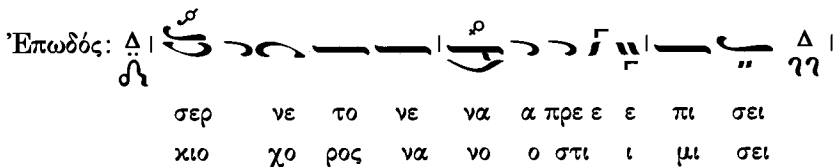
Πέτρος καὶ Παῦλος τό εἶπανε. Μ. Ἀσίας.

Ἦχος Δι σ

ρ. 4/σημος.



νὰ ζήσει ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς καὶ ἡ παρέα ὅλη.



Πέτρος καὶ Παῦλος τό εἶπανε κι οἱ δώδεκα ῥοστολόι,
νὰ ζήσει ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς καὶ ἡ παρέα ὅλη.

Ἐπωδός: Σέρνε τόνε νὰ πρεπίσει
κι ὁ χορὸς νὰ νοστιμίσει.

Πέτρος καὶ Παῦλος τῶλεγαν κι ὁ Ἅγιος Ἀθανάσης
 τ' ἀντρόγυνο πὺν γίνεται νὰ ζήσει νὰ γεράσει.
 Ἐπωδός: Σέρνε τον π' ἀνάθεμά σε
 καὶ παπούτσια μὴ λυπᾶσαι.

Λάμπεις κι ἀστράφτεις καὶ βροντᾶς καὶ συννεφᾶς καὶ βρέχεις
 κι ὅλες τὶς χάρες τοῦ Θεοῦ ἀπάνω σου τὶς ἔχεις.
 Ἐπωδός: Ἀμύγδαλον ἐτσάκισα
 καὶ μέσα σὲ ζωγράφισα.

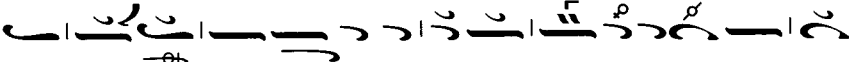

Τοῦτα τὰ ροῦχα τὰ χρυσὰ καὶ τὰ μαλαματένια
 ἀπ' τὸν Δεσπότη τὸν Χριστὸν νᾶναι εὐλογημένα.
 Ἐπωδός: Ἀμυγδαλοτσακίσματα,
 σοῦ στέλνω χαιρετίσματα.

γ') Σπάθη —^{θη}

Μ. Ἀσίας.

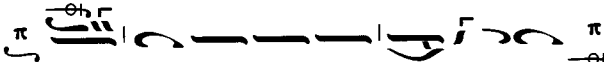
Ἦχος λ̣ π̣ — Πα —

ρ. 4/σημος.

61. 
 Η Ελ λη θε λει σκο τω μα με δι κο πο μα χαι

 ρι με δι κο πο μα χαι αι ρι

Ἦ Ἑλλη θέλει σκότωμα μὲ δίκοπο μαχαίρι,
 μὲ δίκοπο μαχαίρι.

Ὁ κόσμος πάει στὴν ἐκκλησιὰ κι ἡ Ἑλλη στὴν ἀγάπη,
 κι ἡ Ἑλλη στὴν ἀγάπη.


 Ελ λη καη με νη Ε ελ λη
 κα νε νας δε σε θε ε λει

ιβ') Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίαι Πρώτου ἤχου


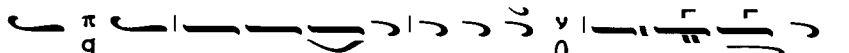

α') Τραγούδια

Κάλαντα Χριστουγέννων.

Ἑμπονα Ρόδου, Καταγραφή: S. Baud-Bovy

Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρ. 4/σημος.

62. 
 Κα λην ε σπε ραν αρ χον τε ες κι αν ει ναι ο ρι σμο

 σας π Χρι στου τη θει α Γεν νη ση ρ να α α (μ)πω

 στ'αρ χον τι κο σας π

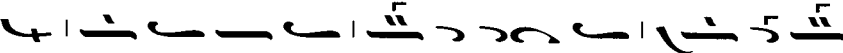
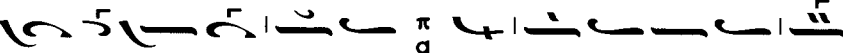

Καλὴν ἐσπέραν, ἄρχοντες, κι ἂν εἶναι ὀρισμός σας,
 Χριστοῦ τῇ θεΐᾳ Γέννησιν νὰ (μ)πῶ στ' ἀρχοντικό σας. κλπ.

Χριστουγεννιάτικα κάλαντα.

Πελοποννήσου. Καταγραφή: Σ. Καράς

Ἦχος ὁ αὐτός. π
 ρ

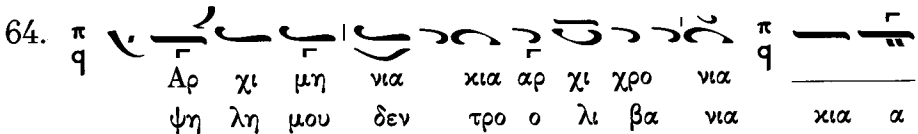
ρ. 4/σημος.

63. 
 Χρι στου γεν να πρω του γεν να πρω τη η γιορ

 τη η του ου χρο νου ρ για βγα τε δε τε μα

 θε τε πως ο ο Χρι στο ος γε εν νι ε ται π

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, πρώτη γιορτή τοῦ χρόνου,
για βγάτε, δέτε, μάθετε πὼς ὁ Χριστὸς γεννιέται.
Γεννιέται κι ἀναθρέφεται στὸ μέλι καὶ στὸ γάλα.
Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες
καὶ τὸ μελισσοβότανο τὸ λούζοντ' οἱ κυράδες.
Κυρὰ ψηλὴ, κυρὰ λιγνὴ, κυρὰ γαῖτανοφρύδα!
Κυρά μ', ὅταν στολίζεσαι καὶ πᾶς στὴν ἐκκλησιά σου,
βάνεις τὸν ἥλιο πρόσωπο καὶ τὸ φεγγάρι ἀγκάλη
καὶ τὸν καθάριο ἀνγερινὸ τὸν κάνεις δαχτυλίδι.
Ἐμεῖς ἐδῶ δὲν ἤρθαμε νὰ φᾶμε καὶ νὰ πιοῦμε,
παρὰ σᾶς ἀγαπούσαμε κι ἤρθαμε νὰ σᾶς δοῦμε.
Ἐδῶ ποὺ τραγουδήσαμε, πέτρα νὰ μὴ ραῖσει
κι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνους πολλοὺς νὰ ζήσει.

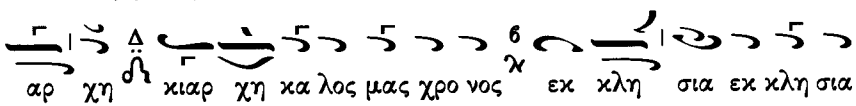
Κάλαντα πρωτοχρονιαῖς
(Κοινά)

ρ. 4/σημος.

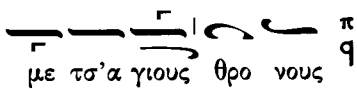
64. 

Αρ χι μη νια κια αρ χι χρο νια κια α

ψη λη μου δεν τρο ο λι βα νια κια α



αρ χη κιαρ χη κα λος μας χρο νος εκ κλη σια εκ κλη σια



με τσ'α γιους θρο νους

Ἀρχιμηνιά κι ἀρχιχροινιά,
ψηλὴ μου δεντρολιβανιά,
κι ἀρχὴ καλὸς μας χρόνος,
ἐκκλησιά, ἐκκλησιά μὲ τσ' ἅγιους θρόνους.

Ἀρχὴ ποὺ βγῆκε ὁ Χριστός,
 ἅγιος καὶ πνευματικὸς
 στὴ γῇ νὰ περπατήσῃ
 καὶ νὰ μᾶς καὶ νὰ μᾶς καλοκαρδίσει.
 Ἄγιος Βασίλης ἔρχεται,
 ἄρχοντες τὸ κατέχετε,
 ἀπό, ἀπὸ τὴν Καισαρεία,
 σεῖς ἀρχό- σεῖς ἀρχόντισσα κυρία.
 Βαστάει πένα καὶ χαρτί,
 ζαχαροκαντιοζυμωτή,
 χαρτί, χαρτὶ καὶ καλαμάρι,
 δὲς καὶ μέ, δὲς καὶ μὲ τὸ παλληκάρι. κλπ.

Πρωτοχρονιάτικα Κάλαντα.

Περίστασης Θράκης

Ἐκ τῆς Φόρμιγγος. Καταγραφή: Στυλ. Νεράντζης

ρ. 4/σημος.

65. 







Ἀπόψε εἶν' ἀρχιμηνιά,
 σᾶς εὐχομαι καλὴ χρονιά,
 εὐτυχέ- εὐτυχές τὸ νέον ἔτος
 νὰ τὸ ἔ- νὰ τὸ ἔχουμε καὶ φέτος.

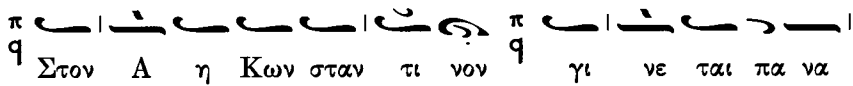
Ἔχομεν δὲ καὶ ἐορτήν,
 Κυρίου τὴν περιτομήν,
 τοῦ Ἁγίου- τοῦ Ἁγίου Βασιλείου,
 Ἱερά- Ἱεράρχου σεβασμίου.

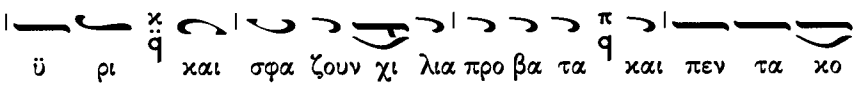
Κατ' ἔθιμον ἀρχαῖκόν,
 ἦρθα ἐδῶ στ' ἀρχοντικόν,
 διὰ νά, διὰ νὰ σᾶς καλαντίσω
 καὶ νὰ σᾶς, καὶ νὰ σᾶς εὐχαριστήσω.

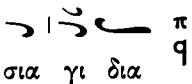
Στὸν Ἄη Κωνσταντῖνον.
 Κύπρου. Καταγραφή: Σ. Τομπόλης

Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρ. 4/σημος.

66. 
 Στον Α η Κων σταν τι νον γι νε ται πα να


 ῥι και σφα ζουν χι λια προ βα τα και πεν τα κο


 σια γι δια

Στὸν Ἄη Κωνσταντῖνον γίνεται παναῦρι
 καὶ σφάζουν χίλια πρόβατα καὶ πεντακόσια γίδια.

Μὰ φᾶτε, πῖετε, μπρὲ παιδιά, νᾶχετε καὶ τὸ νοῦ σας,
 ἂν μᾶς πλακώσει ὁ Τζιουμαλῆς, χαλᾷ τὸ παναῦριν.

Μὰ νά σου καὶ ὁ Τζιουμαλῆς 'ποὺ τ' ὄρος κατεβαίνει:
 – Ποιός ἔχει προύντζενην καρκιὰν τζαὶ μαρμαρένια στήθη,
 γιὰ νὰ ῥτει νὰ παλέψωμεν σὲ μαρμαρένια ἀλώνια;
 Κι ὅθε χυπᾷ ὁ Τζιουμαλῆς τὸ αἷμα πάει ποτάμιν.

Τρεῖς Καλογέροι.

Μ. Ἀσίας. Καταγραφή: Σ. Καράς

ρ. 4/σημος.

67.

 Τρεῖς Κα λο γε ροι Κρη τί ι κοι και τρεις απ'

 τ'Α γιον Ὁ ο ρος κα ρα βιν ε στερ γιω να

 νε

Τρεῖς Καλογέροι Κρητικοὶ καὶ τρεῖς ἀπ' τ' Ἁγιον Ὅρος
καράβιν ἐστεργιώνανε.

Καράβιν ἐστεργιώνανε μὲ τὸ «Χριστὸς ἀνέστη»
καὶ μὲ τὸ «Κύριε ἐλέησον».

Καὶ μὲ τὸ «Κύριε ἐλέησον» καράβι τελειῶναν·
βάνουν κατάρτια μπρούτζινα.

Βάνουν κατάρτια μπρούτζινα, ἀντένες σιδερένιες,
βάνουν σχοινιά ἑλυσιδωτά.

Βάνουν πανιὰ ἑλυσιδωτά, πανιὰ ζωγραφισμένα*.

Στὴν πρύμνη βάζουν τὸ Σταυρό, στὴν πλώρη τὸ Βαγγέλιο
καὶ τὴν Παρθένα Δέσποινα στὸ μεσιανὸ κατάρτι
κι ἔψαλλαν τὸ Χερουβικὸ καὶ τὸ «Χριστὸς Ἀνέστη».

Φωνὴ τοὺς ἦρθε ἐξ οὐρανοῦ κι ἀπ' Ἀρχαγγέλου στόμα:

– Ἄς πάψει τὸ Χερουβικὸ καὶ τὸ Χριστὸς ἀνέστη,
οἱ Τοῦρκοι πῆραν τὴ Σοφιά, τὸ Μέγα Μοναστήρι,
πῶχει τρακόσια σήμαντρα.

* Οἱ ὑπόλοιποι στίχοι τακτοποιοῦνται ὅπως οἱ πρὶς πάνω γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ μέ-
λους.

Μὲ τὸ φεγγάρι περπατῶ.

Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

68.
 Ἀχ με το φεγ γα ρι πε ερ πα α τῶ δυο
 σμα α α ρα α α κι ι ι ι ι ι μου α
 α αχ με τ'α στρι κου ου ου ου ου βεντια α α α
 ζω δι σι γα να α σι γα να α σι γα να και
 τα α πει ει να

Ἄχ, μὲ τὸ φεγγάρι περπατῶ, δυοσμαράκι μου,
 ἄχ, μὲ τ' ἄστρι κουβεντιάζω,
 σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Ἄχ, συλλογισμένος βρίσκομαι, δυοσμαράκι μου,
 ἄχ, σὲ κύματ' ἀφρισμένα,
 σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Ἄχ, κι ἂν δὲν ἀλλάξουν οἱ καιροί, δυοσμαράκι μου,
 ἄχ, ἀλλοίμονο σὲ μένα,
 σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Στὸν ἴδιο σκοπὸ ἄδεται καὶ τὸ ἐπόμενο:

Ἄχ, πανάθεμά σε, ξενητεία, Τζιβαέρι μου,
 ἄχ, ἐσὺ καὶ τὸ καλὸ σου,
 σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.
 (ῥ: σιγανά, σιγανά, σιγανὰ πατᾶς στὴ γῆ).

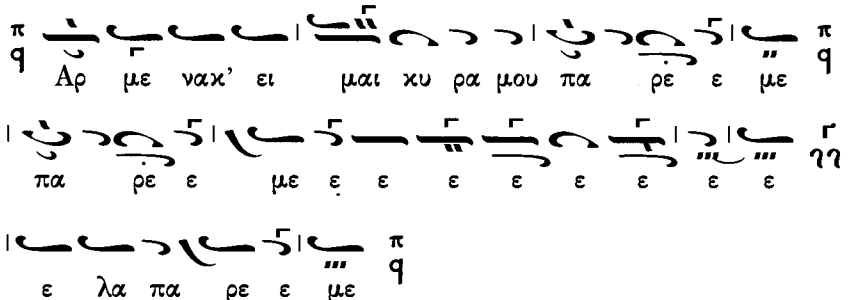
Ἄχ, πὺν πῆρες τὸ παιδάκι μου, Τζιβαέρι μου,
καὶ τῶκαμες δικό σου,
σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Ἄχ, ἡ ξενιτειὰ τὸ μάρανε, Τζιβαέρι μου,
τὸ μοσχολούλουδό μου,
σιγανά, σιγανά, σιγανὰ καὶ ταπεινά.

Ἀρμενάκι.

Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

69. 

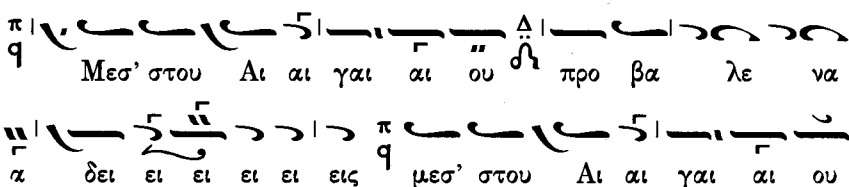
 Αρ με νακ' ει μαι κυ ρα μου πα ρε ε με
 πα ρε ε με ε ε ε ε ε ε ε ε
 ε λα πα ρε ε με

Ἀρμενάκι εἶμαι, κυρά μου, πάρε με, πάρε με, ἔλα πάρε με.
Ἐλα, βάρκα, νὰ μὲ πάρεις, πάρε με, πάρε με, ἔλα πάρε με.
Σὲ νησιώτικο λιμάνι βγάλε με, βγάλε με, ἔλα βγάλε με.

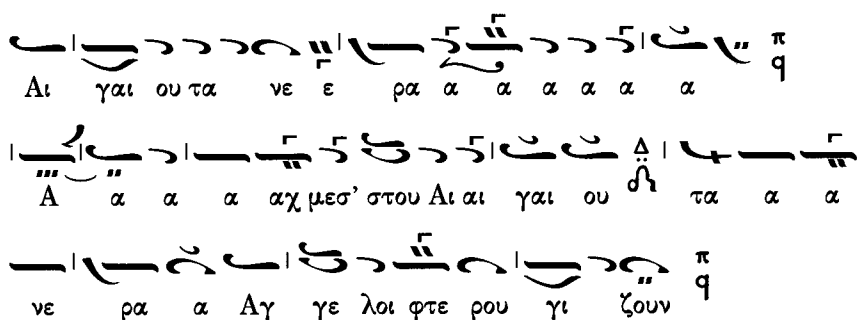
Μέσ' στοῦ Αἰγαίου.

Νησιώτικο

ρ. 4/σημος.

70. 

 Μεσ' στου Αι αι γαι αι ου Δ προ βα λε να
 α δει ει ει ει ει εις μεσ' στου Αι αι γαι αι ου



Μέσ' στοῦ Αἰγαίου, πρόβαλε νὰ δεῖς,
 μέσ' στοῦ Αἰγαίου, Αἰγαίου τὰ νερά,
 ἄχ, μέσ' στοῦ Αἰγαίου, Αἰγαίου τὰ νερά ἀγγέλοι φτερουγίζουν.

Καὶ μέσα στὸ φτε- πρόβαλε νὰ δεῖς,
 καὶ μέσα στὸ φτε- ε- στὸ φτερούγισμα,
 ἄχ, καὶ μέσα στὸ φτερούγισμα τριαντάφυλλα σκορπίζουν.

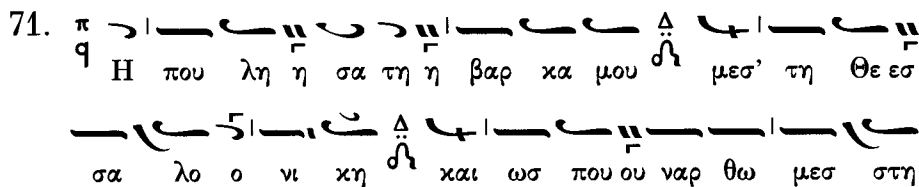
Αἰγαῖο μου, γιὰ πρόβαλε νὰ δεῖς;
 Αἰγαῖο μου, για- βρὲ γιὰ γαλήνεψε,
 ἄχ, Αἰγαῖο γιὰ γαλήνεψε τὰ γαλανὰ νερά σου

Νὰ ῥθοῦνε τὰ ξε- πρόβαλε νὰ δεῖς,
 νὰ ῥθοῦνε τὰ ξε- βρὲ τὰ ξενάκια μας,
 ἄχ, νὰ ῥθοῦνε τὰ ξενάκια μας στὰ ποθητὰ νερά σου.

Ἦπούλησα τὴ βάρκα μου.

Νήσων καὶ Μ. Ἀσίας

ρ. 4/σημος.



5 3 2 1 2 3 4 5 | 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 η Χιο δε εν ει ει χα με ε τα αλ λι κι π
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 ε βι ρα α μια στα πα νια
 ε βι ρα α δυο στο για λο
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 ε βι ρα α τρεις στο σπι τι της
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 ε βι ρα α τρεις ε βγα α κο ρημ' ε ε ξω
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100
 να α με ε δει εις

Ἐπούλησα τὴν βάρκα μου μέσ' στὴ Θεσσαλονίκη
καὶ ὥσπου νὰ ῥθω μέσ' στὴ Χιὸ δὲν εἶχα μεταλλίκι.

Ἐβίρα μιὰ στὰ πανιά,

ἐβίρα δυὸ στὸ γιαλό,

ἐβίρα τρεῖς στὸ σπίτι της

ἦ ἐβίρα τρεῖς, ἔβγα, κόρη μ', ἔξω νὰ μὲ δεῖς.

Ἡ τράτα μας ἢ κουρελοῦ ἢ χιλιομπαλωμένη

ὅλο τὴν ἐμπαλώναμε κι ὅλο ἦταν ξηλωμένη.

Ἐβίρα μιὰ... κλπ.

Ἄν τό'ξερε ἡ μάνα μου πὼς δούλευα στὴν τράτα,

θὰ μοῦ ἔστελνε τὰ ροῦχα μου καὶ τὴν παλιά μου βράκα.

Ἐβίρα μιὰ... κλπ.

Πουλάκιν ἐκελάηδαγε.

Πελοποννήσου

ρ. 4/σημος.

72.

Που λα κι νε κε ε λα η δα γε τα α η δό ο
 νι τα α η δο νι
 τα α η δο ο ο νι τ' α η δο ο να α α κι σε
 πε τρι ν' α λω ω να κι

Πουλάκιν ἐκελάηδαγε, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι,
 τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι σὲ πέτρυν' ἄλωνάκι.

Βασιλοπούλα τ' ἄκουσε, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι,
 τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι ἀπὸ τὸ μπαλκονάκι.

Νὰ εἶχα, πουλί, τὴ χάρη σου, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι,
 τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι καὶ τὸ κελάηδημά σου.

Τὸ πῶς νάχεις τὴ χάρη μου, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι,
 τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι καὶ τὸ κελάηδημά μου,

ποὺ ἐσὺ πίνεις γλυκὸ κρασί, τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδόνι,
 τ' ἀηδόνι, τ' ἀηδονάκι κι ἐγὼ νερὸ ἀπ' τ' αὐλάκι;

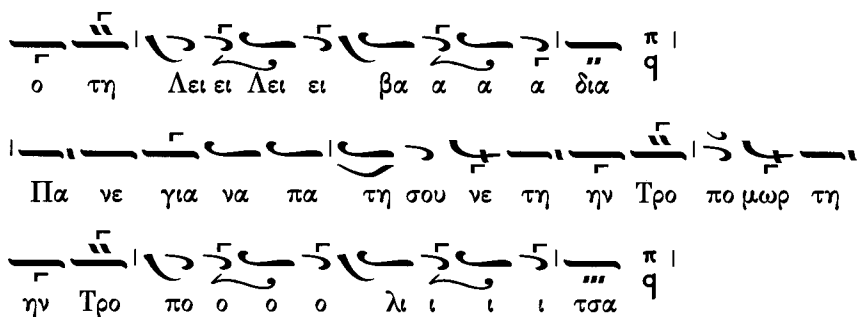
Σαράντα παλληκάρια.

Σπερεᾶς καὶ Πελοποννήσου

ρ. 4/σημος.

73.

Σα ραν τα παλ λη κα ρια α πο ο τη Λει α πο



Σαράντα παλληκάρια ἀπὸ τὴ Λει- ἀπὸ τὴ Λειβαδιά
 πᾶνε γιὰ νὰ πατήσουνε τὴν Τροπο- μωρ' τὴν Τροπολιτσά.

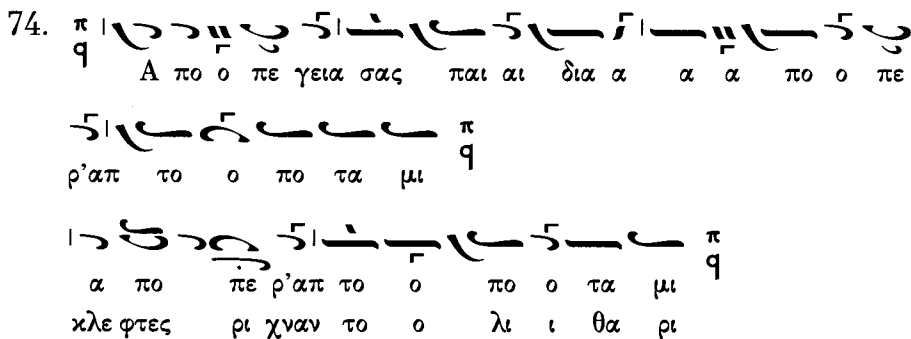
Στὸ δρόμο πὺν πηγαίνανε γέροντα, μωρ' γέροντ' ἀπαντοῦν.
 -Ὦρα καλὴ σου, γέρο. -Καλῶς τα τά, καλῶς τα τὰ παιδιά.

Ποῦ πᾶτε, παλληκάρια, ποῦ πᾶτε, ὦρέ, ποῦ πᾶτε, ὦρέ παιδιά;
 -Πᾶμε γιὰ νὰ πατήσουμε τὴν Τροπο- μωρ' τὴν Τροπολιτσά.

Ἀπὸ πέρ' ἀπ' τὸ ποτάμι.

Στερεᾶς Ἑλλάδας

ρ. 4/σημος.



Ἀπὸ πέ- γειά σας παιδιά, ἀπὸ πέρα ἀπ' τὸ ποτάμι,
 ἀπὸ πέρα ἀπ' τὸ ποτάμι
 κλέφτες ρίχναν τὸ λιθάρι.

-Ποῦ εἶσαι Λιά, γειά σας παιδιά, πὺν εἶσαι, Λιάκο παλληκάρι;

~~πῶ εἶσαι, Λιάκο παλληκάρι,
γιὰ νὰ ρίξεις τὸ λιθάρι;~~

Κι ἂν περά- γειά σας παιδιά, κι ἂν περάσεις ἓνα χνάρι·
κι ἂν περάσεις ἓνα χνάρι,
πρῶτο θὰ εἶσαι παλληκάρι.


Κι ἂν περά- γειά σας παιδιά, κι ἂν περάσεις κι ἄλλο ἓνα·
κι ἂν περάσεις κι ἄλλο ἓνα,
δὲν θὰν ἄλλος σὰν ἐσένα.

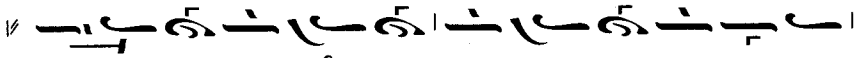
Μπήκαν τὰ γίδια στὸ μαντρί.


Στερεᾶς Ἑλλάδος

ρ. 4/σημος.

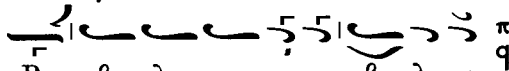
75. 
Μπή η καν μω ρε μπη η καν τα α γι δια


στο μα α ντρι


τα α α προ βα α τα στη η στρου ου γκα


Χρυ υ υ σου λα α κια α δερ φου λα

Ἐπωδός


Ρο βο λα τα α ρο βο λα τα
τα γι δια και αι τα προ βα τα

—Μπήκαν, μωρέ, μπήκαν τὰ γίδια στὸ μαντρί,
τὰ πρόβατα στὴ στρούγκα, Χρυσούλα κι ἀδερφούλα.

—Κι ἡ Χρύ- μωρέ, κι ἡ Χρύσω δὲν ἐφάνηκε,
νὰ ροβολάει στὴ στάνη μαζί μὲ τὸν τσοπάνη.

Ἐπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

–Ρωτᾶ, μωρέ, ρωτᾶτε τοὺς τσοπάνηδες
καὶ τὶς τσοπανοπούλες, βλάχους καὶ βλαχοπούλες.

Ἐπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

–Μὴν εἶ- μωρέ, μὴν εἶδατε τὴ Χρυσανγή,
τὴ Χρύσω τὴ μικρούλα καὶ τὴ σταυραδερφούλα;

Ἐπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.

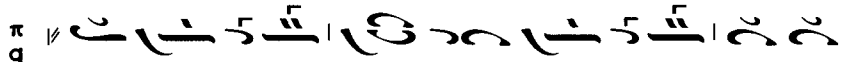
–ν'Ἐψές, μωρέ, νέψες προψές τὴν εἶδαμε
νὰ ροβολάει στὴ στάνη μαζὶ μὲ τὸν τσοπάνη.

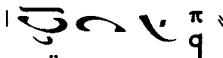
Ἐπωδός: Ροβόλα τα, ροβόλα τα, τὰ γίδια καὶ τὰ πρόβατα.


Γιάννη μου, τὸ μαντήλι σου.

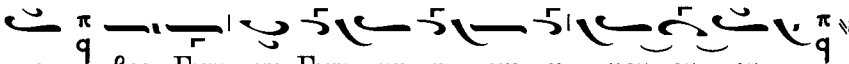
Ἡπείρου

ρ. 4/σημος.

76. 
Γιαν νη η μου το Γιαν νη η μου το ο
Γιαν νη η μου το μα ντη η λι σου ου


αἱ ντε
ε λα


Αἱ ντε τι το χεις λε ε ρω ω με ε νο ο
αἱ ντε τι το χεις λε ε ρω ω με ε νο ο


ο βρε Γιαν νη Γιαν να α κη η μου ου ου
ο βρε παλ λη κα ρα α κι ι μου ου ου

Μωρ' Δεροπολίτισσα, μωρ' καημένη,
μωρ' Δεροπολίτισσα, ζη- μωρ' ζηλεμένη.

Βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, μωρ' καημένη,
βάλ' τὸ φέσι σου στραβά, ζη- μωρ' ζηλεμένη.

Σύντας πᾶς στὴν ἐκκλησιά, μωρ' καημένη,
σύντας πᾶς στὴν ἐκκλησιά, ζη- μωρ' ζηλεμένη,

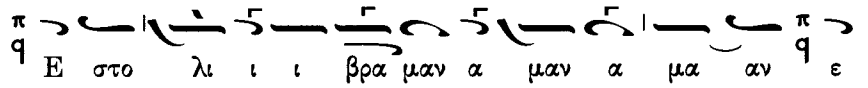
μὲ λαμπάδες, μὲ κεριά, μωρ' καημένη,
μὲ λαμπάδες, μὲ κεριά, ζη- μωρ' ζηλεμένη,

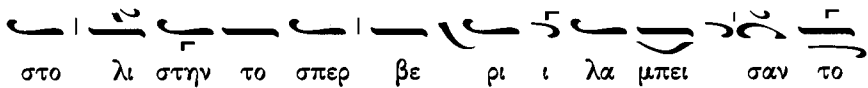
γιὰ προσκύνα καὶ γιὰ μᾶς, μωρ' καημένη,
γιὰ προσκύνα καὶ γιὰ μᾶς, ζη- μωρ' ζηλεμένη,

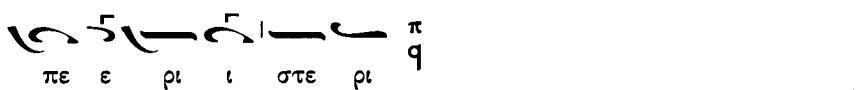
γιατ' ἐμᾶς τοὺς χριστιανούς, μωρ' καημένη,
γιατ' ἐμᾶς τοὺς χριστιανούς, ζη- μωρ' ζηλεμένη.

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

78. 





Ἐστολί- βρ' ἁμάν, ἁμάν, ἁμάν,
ἐστολίστην τὸ σπερβέρι*.
Ἐστολίστην τὸ σπερβέρι,
λάμπει σὰν τὸ περιστέρι.

Τρογύρω γύ- βρ' ἁμάν, ἁμάν, ἁμάν,
τρογύρω, γύρω κεντητό,

* (Σ)περβέρι: παραπέτασμα πάνω ἀπὸ τὸ νυφικὸ κρεβάτι.

τρογύρω, γύρω κεντητὸ
καὶ στὴν κορφὴ ζωγραφιστό.


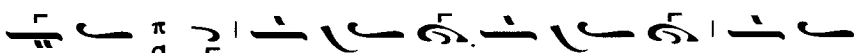
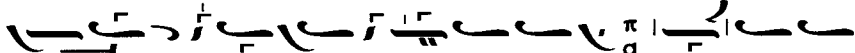
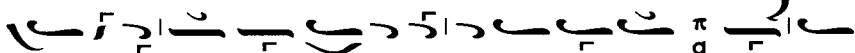



Στὴ μέση ἔ- βρ' ἀμάν, ἀμάν, ἀμάν,
στὴ μέση ἔχει τὸ σταυρό,
στὴ μέση ἔχει τὸ σταυρὸ
καὶ στὴν κορφὴ χρυσὸ ἀητό.

β') Ὅργανικὲς μελωδίες

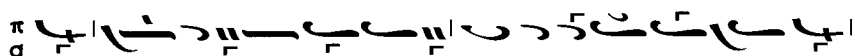

Στερεᾶς Ἑλλάδος

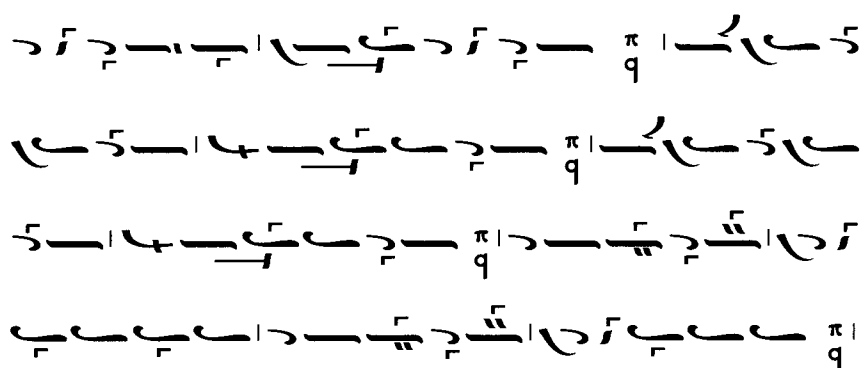
Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρ. 4/σημος.

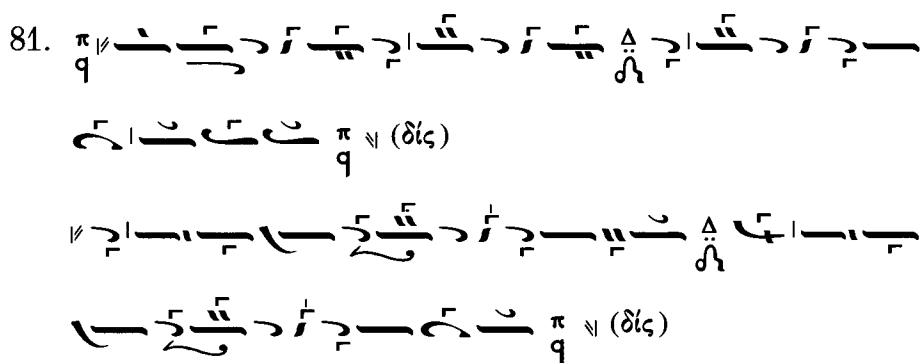
79. |  |  |  |  |  |  | 

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

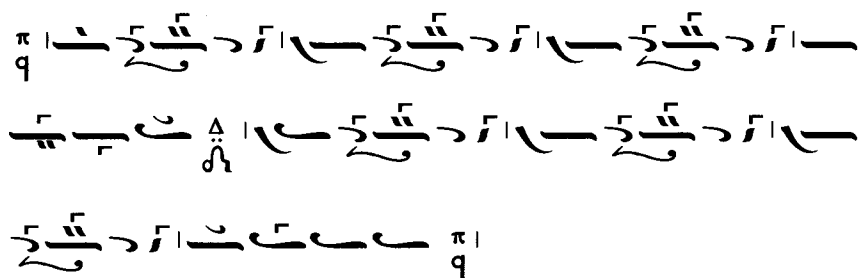
80.  | 



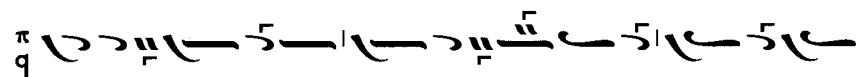
Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός. Νήσων.



Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.



Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.



5 5 5 — π_q | (δίσ)

| 5 5 5 — π — | 5 5 5 5 5 5 | 5

5 | (δίσ)

| 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 — π_q (δίσ)

| 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5

5 5 5 5 5 5 — π_q | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 — π_q (δίσ)

Τὸ κοφτό (χορός).

82. π_q 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

| 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

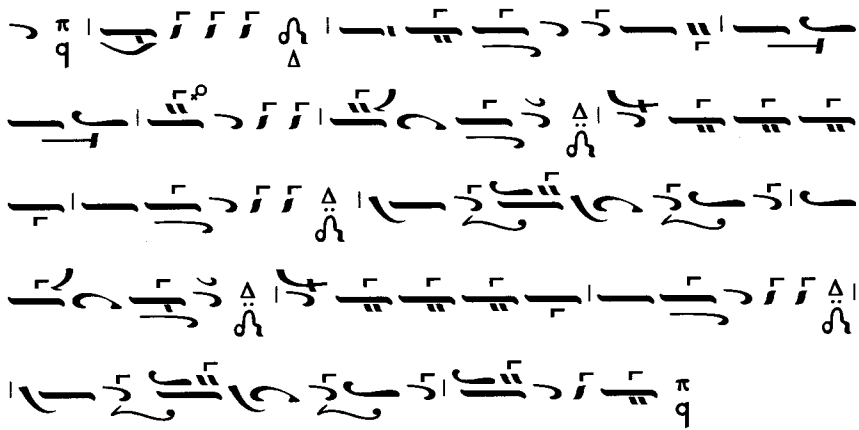
| 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

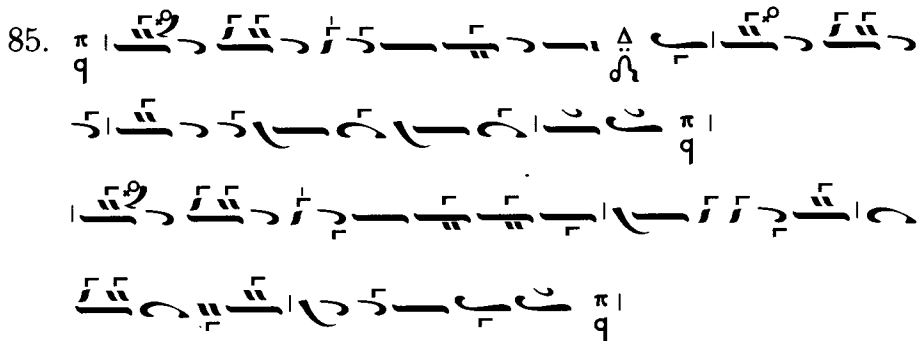
5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5

| 5 5 5 5 5 5 | 5 5 5 5 5 5 (Καὶ συνεχίζεται ἡ αὐτὴ μελωδία)



ῥΗχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.



ιγ') Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίαι ἤχου πλ. α'.

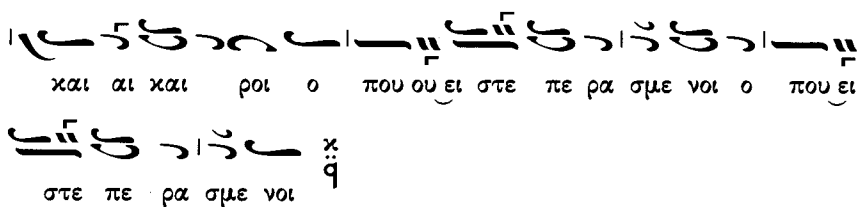
α') Τραγούδια

Καημένοι χρόνοι καὶ καιροί
Στεργιανό

ῥΗχος λ̣ π̣ q̣ Κε δ̣

ρ. 4/σημος.





Καημένοι χρόνοι καὶ καιροί,
καημένοι χρόνοι καὶ καιροὶ ὅπου εἰστε περασμένοι,
ὅπου εἰστε περασμένοι.

Τάχα δὲν ἐγυρίζανε,
τάχα δὲν ἐγυρίζανε τὰ μαῦρα νιάτα πίσω,
τὰ μαῦρα νιάτα πίσω.
Τὰ νιάτα καὶ ἡ λεβεντιά,
τὰ νιάτα καὶ ἡ λεβεντιά καὶ τ' ἄξιο παλληκάρι,
καὶ τ' ἄξιο παλληκάρι.


Ὅταν στερέψῃ ἡ θάλασσα,
ὅταν στερέψῃ ἡ θάλασσα καὶ γένει περιβόλι,
καὶ γένει περιβόλι,
τότε θὲ νὰ γυρίσουνε,
τότε θὲ νὰ γυρίσουνε τὰ μαῦρα νιάτα πίσω,
τὰ μαῦρα νιάτα πίσω.

Κυπαρισσάκι μου λιγνό.

Νήσων

$$\tau_{H\chi_0} \approx \frac{\lambda}{\pi} \approx 10^{-12} \text{ s}$$

ρ. 4/σημος.

87. 
Κυ πα ρισ σα α α κι ι μου λι ι γνο
ο ο ο σσει σου και βα α α αλ' α ε ε ε

ε ε ρα α

Κυπαρισσάκι μου λιγνό,
σείσουν καὶ βάλ' ἀέρα.

Νὰ κελαηδήσουν τὰ πουλιά,
νὰ ξημερώσ' ἡ μέρα.

Νᾶβγει ὁ ἥλιος στὰ βουνά,
νᾶβγει καὶ στὰ λαγκάδια.

Ὁ Κωσταντῖνος ὁ μικρός.

Μ. Ἀσίας

ρ. 4/σημος.

88. Ο Κω σταν τι νο ος ο μι κρος κι ο μι κρο Κω

στα αν τι ι νος

το Μαη του ηρ θε μη νυ μα στον πο λε μο

να α πα α ει

Ὁ Κωσταντῖνος ὁ μικρὸς κι ὁ Μικροκωσταντῖνος
τὸ Μάη τοῦ ἦρθε μήνυμα στὸν πόλεμο νὰ πάει.

Νύχτα σελώνει τ' ἄλογο, νύχτα τὸ καλιγώνει,
βάζει ἀσημένια πέταλα, καρφιὰ μαλαματένια

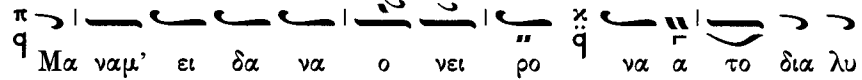
καὶ τὰ καλιγοσίνια του οὐλ' μαργαριταριώνας.

Πήδηξε, καβαλλίκεψε σὰν ἄξιο παλληκάρι.

Μάνα μ' εἶδα 'να ὄνειρο.

Προποντίδος

ρ. 4/σημος.

89. 
 Μα ναμ' ει δα να ο νει ρο να α το δια λυ
 σεις σε ε ε κα α α λο

Μάνα μ' εἶδα 'να ὄνειρο, νὰ τὸ διαλύσεις σὲ καλό.

Ψηλὸ πυργὶ ἀνέβαινα, σὲ περιβόλι ἔμπαινα

καὶ δυὸ ποτάμια μὲ νερὸ νὰ τὰ περάσω δὲν μπορῶ.

Τέσσερα καὶ πέντε.

Κύπρου

Ἦχος λ̣ π̣ ᾠ Πα δ

ρ. 4/σημος.

90. 
 Τεσ σε ρα και πεν τε των εν νια δερ φων πο λε
 μον ε κου ου σαν και ε πη γαι να σιν
 στον δρο μον που πη γαι ναν ε πει να σα σιν ε
 κα τσα σιν να φα α νε και ε δι ψα σα σιν

Τέσσερα καὶ πέντε τῶν ἐννιὰ ἔδερφῶν

πόλεμον ἐκοῦσαν καὶ ἐπηγαίνασιν.

Στὸν δρόμον που πηγαίναν ἐπεινάσασιν,

ἐκάτσασιν νὰ φᾶνε καὶ ἐδιψάσασιν.

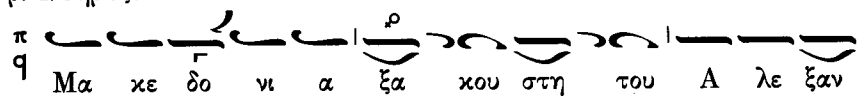

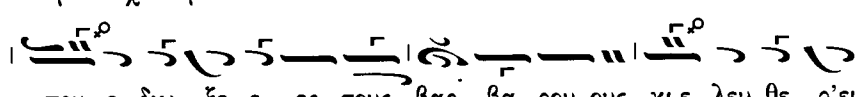
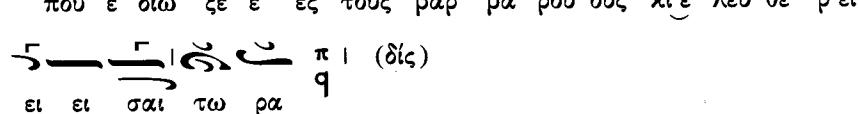
Ἦδραν ἓνα πηγάδιν ποῦητανε βαθύ,

τὸν κλῆρον ἐν ποὺ ρίψαν ποιός ἔν' νὰ κατεβεί.
 Τὸν Μικροκωσταντῖνον κατεβάσασιν,
 μὰ σὰν τὸν κατεβάζαν κόφκιετι ὁ ἄλυσος.
 Πάλιν τὸν ξαναδένουν καὶ πάλιν κόφκιεται.
 –Τραβάτε με, ἀδέρφια, καὶ ἔλαβα νερόν.
 –Τραβοῦμεν σε, ἀδέρφι, μὰ δὲν ἔρχεσαι.
 –Μὴν πεῖτε τῆς μαμᾶς μου ἐγὼ πὼς πνίγηκα.

Μακεδονία ξακουστή.

Ἕντεχνο

ρ. 4/σημος.

91. $\begin{array}{c} \pi \\ \eta \end{array}$ 
 Μα κε δο νι α ξα κου στη του Α λε ξαν

 δρου χω ρα

 που ε διω ξε ε ες τους βαρ βα ρου ους κι ε λευ θε ρ'ει

 ει ει σαι τω ρα

Μακεδονία ξακουστή τοῦ Ἀλεξάνδρου χώρα,
 ποὺ ἔδιωξες τοὺς βάρβαρους κι ἐλεύθερ' εἶσαι τώρα.

Μακεδονία ξακουστή, Ἑλλήνων τὸ καμάρι,
 ποὺ ἔδιωξες τοὺς βάρβαρους κι ἐλεύθερ' εἶσαι πάλι.

Ἦσουν καὶ θᾶσαι ἑλληνική, Ἑλλήνων τὸ καμάρι
 κι ἐμεῖς θὰ σ' ἀντικρύζουμε περήφανα καὶ πάλι.

Οἱ Μακεδόνες δὲν μποροῦν νὰ ζοῦνε σκλαβωμένοι,
 ὅλα καὶ ἂν τὰ χάσανε, ἢ λευτεριὰ τοὺς μένει.

Σημ.: Ὅλοι οἱ στίχοι δῖς.

Καλογριὰ μαγέρευε.

Ἀνατ. Θράκη. Καταγραφή: Σ. Καράς.

ρ. 4/σημος.

92.

Κα λο γρι α α α μα α γε ε μα γε ε ρε

ευ ε ε ψα α ρα α α κια α στο τη γα α

α α νι ι

Καλογριὰ μαγέ- μαγέρευε ψαράκια στο τηγάνι
καὶ μιὰ φωνὴ ψιλή, ψιλή φωνὴ ἐπάνωθ' ἐκ τῆς λέει:
-Πᾶψε, γριά, τὸ μα- τὸ μαγεριὸ κι ἡ Πόλη θὰ τουρκέψει
κι ὁ Μωχαμέτης θέ, μπρέ, θὲ νὰ μπεῖ στὴν Πόλη καβαλάρης.
-Ὅταν τὰ ψάρια πεταχτοῦν καὶ βγοῦν καὶ ζωντανέψουν,
τότε κι ὁ Τοῦρκος θὲ νὰ μπεῖ κι ἡ Πόλη θὰ τουρκέψει.
Τὰ ψάρια πεταχτήκανε, τὰ ψάρια ζωντανέψαν
κι ὁ ἀμυρᾶς εἰσέβηκε στὴν Πόλη καβαλάρης.

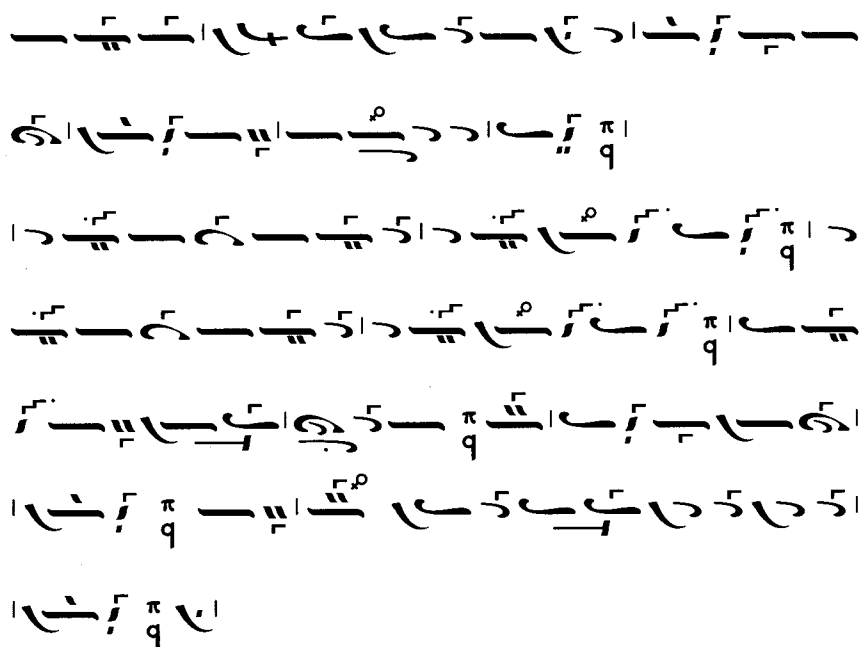
β') Ὅργανοι σκοποί.

Ἐπαιξε φλογέρα ὁ Ἀρχιμανδρίτης Σεραφεῖμ Χρ. Τίνας
(ὁ κατόπιν Ἀρχιεπίσκοπος - Πεντέλη 11/8/1948). Καταγραφή: Σ. Καράς.

Ἦχος ἁ Πα ρ

ρ. 4/σημος.

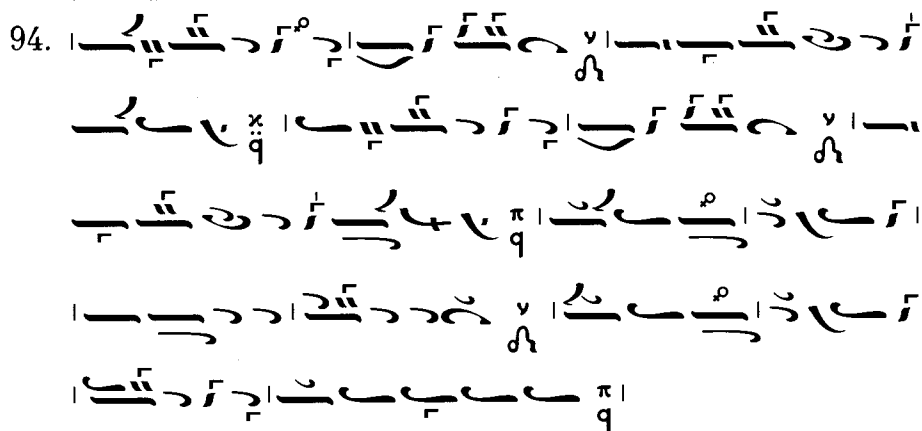
93.



Δυσ. Θράκης

Ἦχος λ̣ ᾠ Πα ρ

ρ. 4/σημος.



ιδ') Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες δ' (λέγετου) ἤχου


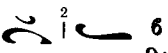
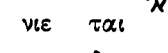
α') Τραγούδια.

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα.

Ξάνθης

Ἦχος ἤχος Βου ξ

ρ. 4/σημος.

95. |  |
 Χρι στου γεν να πρω του γεν να τω ω ρα Χρι στος γεν
 γεν νιε ται κια να τρε φε ται στο ο με λι και στο
 ²  ⁶
 νιε ται ^χ
 γα λα

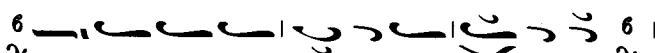
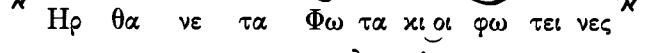
Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, τώρα Χριστὸς γεννιέται,
 γεννιέται κι ανατρέφεται στὸ μέλι καὶ στὸ γάλα.

Τὸ μέλι τρῶν οἱ ἄρχοντες, τὸ γάλα οἱ ἀφεντάδες,
 καὶ τὰ κεριὰ σταλάματα στῆς ἐκκλησιᾶς τὴν πόρτα.

Κάλαντα Φώτων.

Πελοποννήσου - Ὀλυμπίας

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

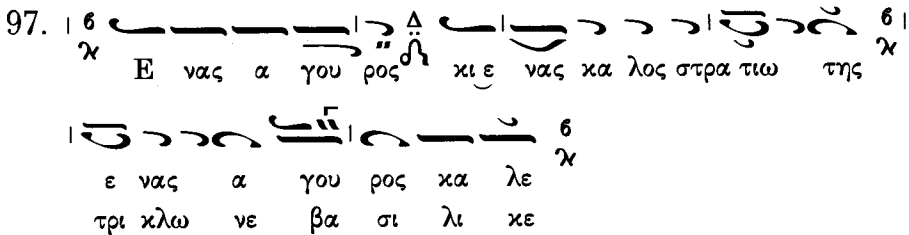
96. |  |
⁶  ^χ
 Ηρ θα νε τα Φω τα κι οι φω τει νες
 και χα ρες με γα λες τ'α φεν τη μας

Ἦρθαν τὰ Φῶτα κι οἱ φωτεινὲς
 καὶ χαρὲς μεγάλες τ' ἀφέντη μας.
 Κάτω στὸν Ἰορδάνη τὸν ποταμὸ
 ἦρθε ἡ Παναγιά μας ἡ Δέσποινα

καὶ τὸν Ἅγιο Γιάννη παρακαλεῖ:
 -Ἄγιέ μου Γιάννη καὶ Πρόδρομε,
 ἔλα νὰ βαφτίσεις Θεοῦ παιδί.

Ἕνας ἄγουρος.

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

97. 
 Ε νας α γου ρος κι ε νας κα λος στρα τιω της
 ε νας α γου ρος κα λε
 τρι κλω νε βα σι λι κε

Ἕνας ἄγουρος κι ἕνας καλὸς στρατιώτης,
 ἕνας ἄγουρος, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

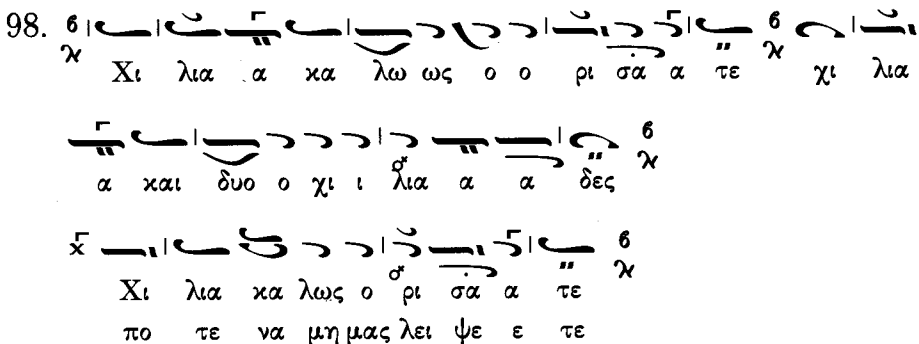
Κάστρο γύρευε, χωριὸ νὰ πάει νὰ μείνει,
 κάστρο γύρευε, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

Βρίσκει ἕνα δεντρί, δεντρὶ νὰ πάει νὰ μείνει,
 βρίσκει ἕνα δεντρί, καλέ, τρίκλωνε βασιλικέ.

Χίλια καλῶς ὀρίσατε.

Κυκλάδων

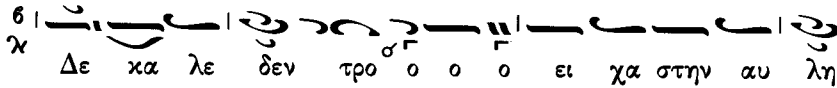
Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

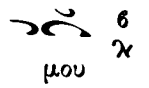
98. 
 Χι λια α κα λω ως ο ο ρι σα α τε χι λια
 α και δυο ο χι ι λια α α δες
 Χι λια κα λως ο ρι σα α τε
 πο τε να μη μας λει ψε ε τε

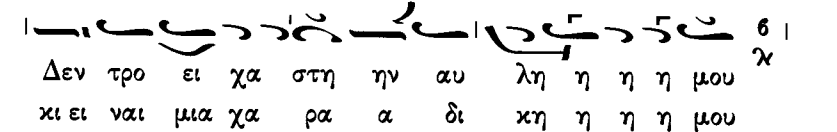
Χίλια καλῶς ὀρίσατε, χίλια καὶ δυὸ χιλιάδες.
 Χίλια καλῶς ὀρίσατε, ποτὲ νὰ μὴ μᾶς λείψετε.

Δέντρο εἶχα στὴν αὐλή μου.
 Πελοποννήσου

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

99. 
 Δε κα λε δεν τρο ο ο ο ει χα στην αυ λη


 μου


 Δεν τρο ει χα στη ην αυ λη η η η μου
 κι ει ναι μια χα ρα α δι κη η η η μου

Δέ- καλέ, δέντρο εἶχα στὴν αὐλή μου·
 δέντρο εἶχα στὴν αὐλή μου
 κι εἶναι μιὰ χαρὰ δική μου.

Τὴν, καλέ, τὴν Τετάρτη κάνει φύλλα·
 τὴν Τετάρτη κάνει φύλλα
 καὶ τὴν Πέμπτη κάνει μῆλα.

Τὴν, καλέ, τὴν Παρασκευὴ τὸ βράδυ·
 τὴν Παρασκευὴ τὸ βράδυ
 κλέφτης ἦρθε νὰ τὸ πάρει.

ιε') Τραγούδια καὶ ὀργανικὲς μελωδίες Τρίτου ἤχου

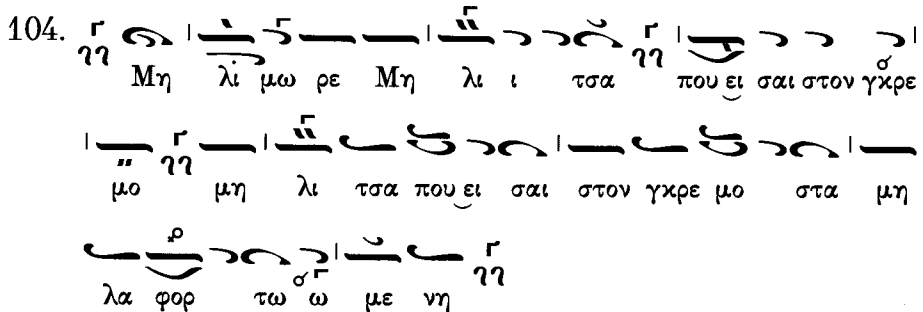
α') Τραγούδια

Μηλίτσα ποῦσαι στὸν γκρεμό.

Κωνσταντινουπόλεως

Ἦχος ᾠὴ Γα ρ

ρ. 4/σημος.

104. 

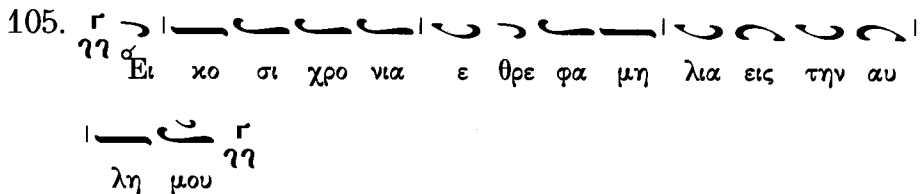
Μη λι μω ρε Μη λι ι τσα που ει σαι στον γρε
μο μη λι τσα που ει σαι στον γρε μο στα μη
λα φορ τω ω με νη

Μηλί- μωρέ, μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸν γκρεμό,
μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸν γκρεμὸ τὰ μῆλα φορτωμένη.
Τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα,
τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα μὰ τὸν γκρεμὸ φοβᾶμαι.
Σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸ φοβᾶσαι τὸν γκρεμὸ,
σὰν τὸ φοβᾶσαι τὸν γκρεμὸ ἔλα τὸ μονοπάτι.

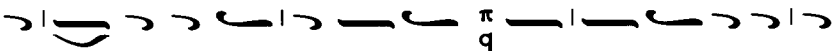

Εἴκοσι χρόνια ἔθρεφα.

Δωδεκανησιακὸ τοῦ γάμου

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

105. 

Ει κο σι χρο νια ε θρε φα μη λια εις την αυ
λη μου

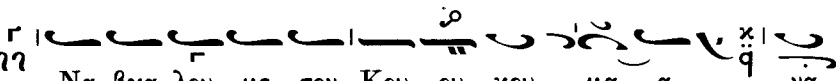
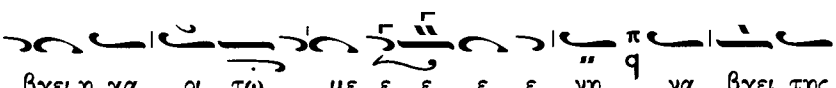
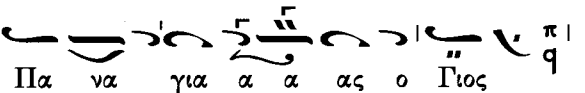

 και τω ρα μου την παιρ νου σιν ^π₉ κι ας παν' με την ευ κη

 μου

Εἵκοσι χρόνια ἔθρεφα μηλιὰ εἰς τὴν αὐλή μου
 καὶ τώρα μοῦ τὴν παίρνουσιν κι ἄς πᾶν' μετὴν εὐκὴ μου.

Μάνα χαρά, μάνα χαρά, μάνα χαρὰ μεγάλη,
 πατέρας της τὴ μιὰ μεριά, τ' ἀδέρφια της τὴν ἄλλη.

–Καλῶς τοὺς συμπεθέρους μας καὶ τοῦ γαμπροῦ τ' ἀσκέρι,
 ποὺ ἦρθαν νὰ μᾶς πάρουνε τ' ἄσπρο μας περιστέρι.

Συρτὸ Δωδεκανήσου.

106. 
 Να βγα λου με τον Κου ου κου μα α νὰ

 βγει η χα ρι τῶ με ε ε ε ε νη ^π₉ να βγει της

 Πα να για α α ας ο Γιος

Νὰ βγάλουμε τὸν Κουκουμᾶ νὰ βγεί ἡ χαριτωμένη,
 νὰ βγεί τῆς Παναγιᾶς ὁ Γιός.

Νὰ βγεί τῆς Παναγιᾶς ὁ Γιὸς καὶ τῆς κυρᾶς ἡ κόρη,
 νὰ βγάλουμε τὸν Κουκουμᾶ.

Για ξύπνα, ξύπνα Κουκουμᾶ καὶ μὴ βαριοκοιμᾶσαι,
 γιατί ὁ ὕπνος ὁ πολὺς,

γιατί ὁ ὕπνος ὁ πολὺς βαραίνει καὶ χαλᾶ σε,

γιὰ ξύπνα, ξύπνα Κουκουμᾶ.

Ἄη Θανάση ἀφέντη μου, κατέβ' ἀπ' τὸ θρονί σου,
νὰ ἰδεῖς χαρὲς ποὺ γίνονται.

Νὰ ἰδεῖς χαρὲς ποὺ γίνονται ἔξω ἀπὸ τὸ πλατύ σου,
ἄη Θανάση ἀφέντη μου.

Μιὰ πέρδικα καυχῆθηκε.

Προποντίδος. Καταγραφή: Π. Φιλανθίδης.

ῥΗχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

107.  Musical notation for the song 'Μιὰ πέρδικα καυχῆθηκε'. The notation consists of four lines of music with lyrics underneath. The first line starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: Μια α α περ δι κα α α α μαν α α α μαν. The second line continues the melody: μια α α περ δι κα α α καυ χη θη η η κε. The third line: μια περ δι κα καυ χη η η θη κε σ'Α να. The fourth line: το λη και Δυ υ υ ση (δίσ).

Μιὰ πέρδικα, ἀμὰν ἀμὰν, μιὰ πέρδικα καυχῆθηκε·
μιὰ πέρδικα καυχῆθηκε σ' Ἀνατολὴ καὶ Δύση.

Πὼς δὲν εὐρέ- ἀμὰν ἀμὰν, πὼς δὲν εὐρέθη κυνηγός·
πὼς δὲν εὐρέθη κυνηγὸς γιὰ νὰ τὴν κυνηγήσει.

Κι ὁ κυνηγός, ἀμὰν ἀμὰν, κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄκουσε·
κι ὁ κυνηγὸς σὰν τ' ἄκουσε πολὺ τοῦ κακοφάνη,

στένει τὰ βρό- κι ἀμὰν ἀμὰν, στένει τὰ βρόχια στὰ βουνά·
στένει τὰ βρόχια στὰ βουνά, τὰ ξόβεργα στοὺς κάμπους.

Ξεκινάει μιὰ ψαροπούλα.
Νήσων

ρ. 4/σημος.

108. Musical notation for the song 'Ξεκινάει μιὰ ψαροπούλα'. The notation is written on a single staff with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The melody is written in a style that combines traditional Greek notation with modern staff notation. The lyrics are written below the staff, aligned with the notes. The lyrics are: Ξε κι ναι μι ψα ρο που λα απ' το ο για α λο απ' το ο για α λο ξε κι ναι μι ψα α α ρο που λα απ' την Υ δρα τη η η μι κρου λα και πη γαι νει για α α σφου γα ρια ο λο για λο ο ο λο για α α λο.

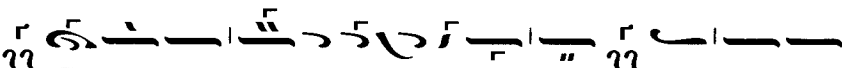
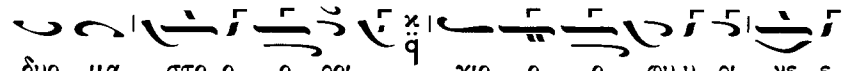
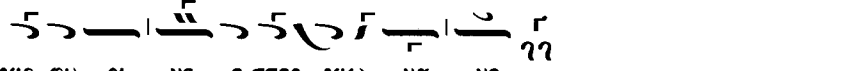
Ξεκινάει μιὰ ψαροπούλα ἀπ' τὸ γιαλό, ἀπ' τὸ γιαλό,
ξεκινάει μιὰ ψαροπούλα
ἀπ' τὴν Ὑδρα τὴ μικρούλα
καὶ πηγαίνει γιὰ σφουγγάρια
ὅλο γιαλό, ὅλο γιαλό.

Ἔχει μέσα παλληκάρια ἀπ' τὸ γιαλό, ἀπ' τὸ γιαλό,
ἔχει μέσα παλληκάρια
ποῦ βουτᾶνε γιὰ σφουγγάρια,
γιούσερ καὶ μαργαριτάρια
ὅλο γιαλό, ὅλο γιαλό.

Τῆς Ἄρτας τὸ γιοφύρι.

Ἐκ τοῦ παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος

ρ. 4/σημος.

109. 
 Σα ραν τα μα α στο ρο ο που λα κι ε ξην τα

 δυο μα στο ο ο ροι γιο ο ο φυ υ ρι νε ε

 γιο φυ ρι νε ε στερ γιω να νε

Σαράντα μαστορόπουλα κι ἐξήντα δυὸ μαστόροι
 γιοφύριν ἐ- γιοφύριν ἐστεργιώνανε.


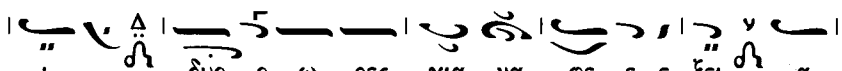
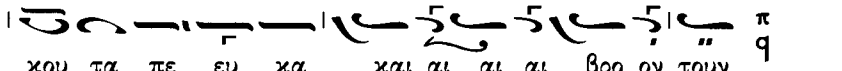
Γιοφύριν ἐστεργιώνανε στῆς Ἄρτας τὸ ποτάμι.
 Ὅλημερίς, ὅλημερίς τὸ χτίζανε, τὸ βράδυ γκρεμιζόταν,
 φερμάν' ἀπὸ τὸ βασιλιὰ νὰ κόψουν τοὺς μαστόρους.
 Κλαῖνε τὰ μα- κλαῖνε τὰ μαστορόπουλα.

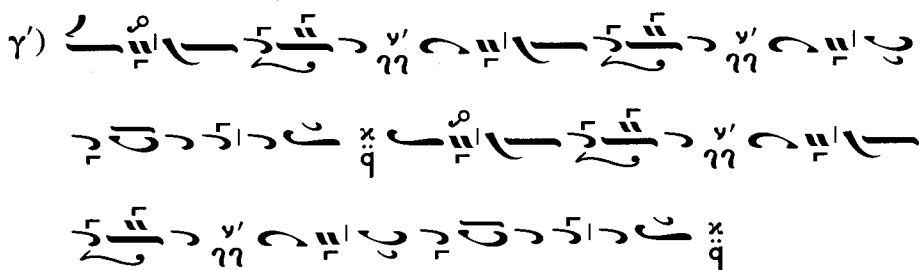
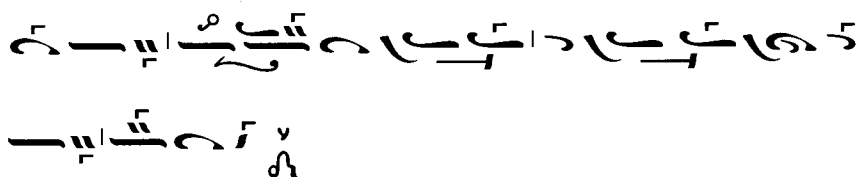
Κλαῖνε τὰ μαστορόπουλα, κλαῖνε γιὰ τοὺς μαστόρους.
 Πουλάκι πῆ- πουλάκι πῆγε κι ἔκατσε, κ.λπ.

Σηκώνομαι πρωί.

Ἡπείρου (ἐκ τῆς Φόρμιγγος)

ρ. 4/σημος.

110. 
 Ση κω νο μαι πρω ἰ πο λυ υ υ πρω α

 ἰ δύο ο ω ρες για να φε ε ε ξει α

 κου τα πε ευ κα και αι αι αι βρο ον τουν π q



Καὶ συνεχίζονται ἀπ' τὴν ἀρχή.

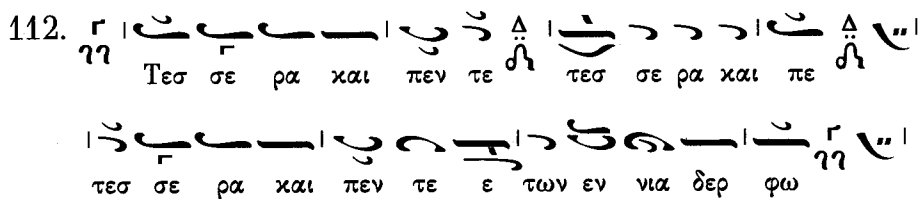
ιστ') Τραγούδια Βαρέος ἤχου ἐκ τοῦ Γα

Τέσσερα καὶ πέντε.

Ρόδου

Ἦχος ᾠδῆς Γα ϕ

ρ. 4/σημος.



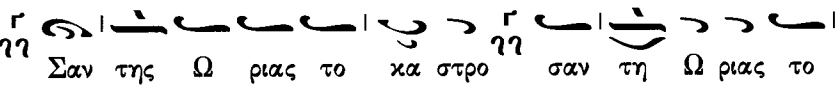
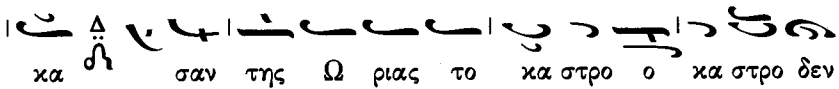
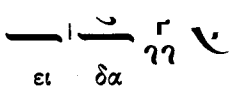
Τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέ-
τέσσερα καὶ πέντε τῶν ἐννιὰ ἄδερφῳ

πόλεμον ἐκούσα, πόλεμον ἐκού-
πόλεμον ἐκούσα κι ἄρματωθήκασι.

Στὸ δρόμο πὺν πηγαῖνα - στὸ δρόμο πὺν πηγαῖ-
στὸ δρόμο πὺν πηγαῖναν ἐδιψάσασι.

Σὰν τῆς Ὠριᾶς τὸ κάστρο.
Νήσων

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

113. 
Σαν της Ω ριας το κα στρο σαν τη Ω ριας το

κα σαν της Ω ριας το κα στρο ο κα στρο δεν

ει δα

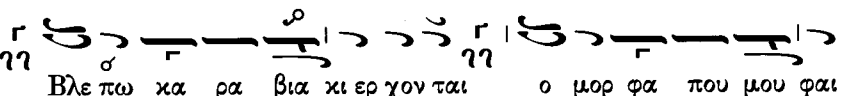
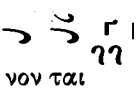
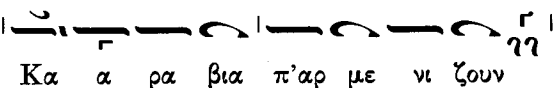
Σὰν τῆς Ὠριᾶς τὸ κάστρο, σὰν τῆς Ὠριᾶς τὸ κά-
σὰν τῆς Ὠριᾶς τὸ κάστρο κάστρο δὲν εἶδα.

Ἐχθροὶ τὸ πολεμοῦσαν, ἐχθροὶ τὸ πολεμοῦ-
ἐχθροὶ τὸ πολεμοῦσαν χρόνους δώδεκα.

Κι ἄλλους δεκατεσσάρους κι ἄλλους δεκατεσσά-
κι ἄλλους δεκατεσσάρους καὶ δὲν ἠμπόρεσαν.

Συρτὸ Κυκλάδων.

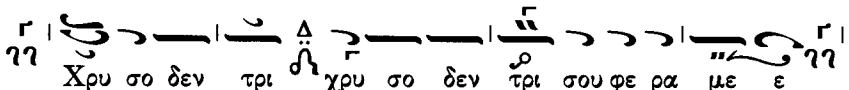
ρυθμὸς 4/σημος.

114. 
Βλε πω κα ρα βια κι ερ χον ται ο μορ φα που μου φαι

νον ται

Κα α ρα βια π'αρ με νι ζουν
την καρ δου λα μου ρα ι ζουν

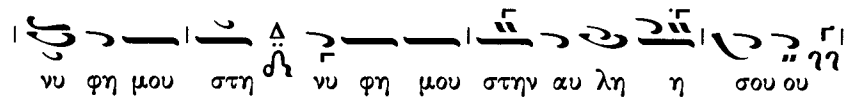
Βλέπω καράβια κι έρχονται,
 ὁμορφα πού μου φαίνονται,
 καράβια π' ἀρμενίζουν,
 τὴν καρδούλα μου ραϊζουν (δίσ)

Χρυσὸ δέντρι σοῦ φέραμε.
 Κυκλάδων

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

115. 


Χρυ σο δεν τρι χρυ σο δεν τρι σου φε ρα με ε



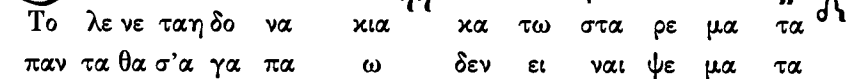
νυ φη μου στη νυ φη μου στην αυ λη η σου ου

Χρυσὸ δέντρι, χρυσὸ δέντρι σοῦ φέραμε,
 νύφη μου στή, νύφη μου στήν ἀυλή σου.
 Νὰ τὸ ποτί- νὰ τὸ ποτίζεις κάθ' αὐγή,
 νὰ τό 'χεις στή, νὰ τό 'χεις στήν ἀυλή σου.

Σηκώσ' ἀπά- σηκώσ' ἀπάνω κι ἄνοιξε
 τὴν πόρτα, τὴν πόρτα τὴν καρένια
 γιατί θὰ σοῦ, γιατί θὰ σοῦ τὴ σπάσουμε
 νὰ κάνεις σι- νὰ κάνεις σιδερένια.

Ἐπωδός. 

Το λε νε ταη δο να και κα τω στα ρε μα τα



παν τα θα σ'α γα πα ω δεν ει ναι ψε μα τα

Τὸ λένε τ' ἀηδονάκια κάτω στὰ ρέματα,
 πάντα θὰ σ' ἀγαπάω, δὲν εἶναι ψέματα.

Τραγούδι τοῦ γάμου.

Κύπρου

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

116.
 Ω ρα κα λη τζιω ρα χρυ ση

α)
 τρα λα λα λα λα λα λα

τζιω ρα α ευ λο ο η με ε ε νη

β')
 τρα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα λα

λα λα

Τουτ τη δου λεια πα αρ κε ε ψα α με

α') Τραλαλά

να βγει η στε ρε ε ω με ε ε νη

β') Τραλαλά

Στὸ στόλισμα τῆς νύφης.

α για στο λι στε ε τη ην κα α λα

α') Τραλαλά $\begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$

$\overline{\text{την}} \mid \text{μα} \text{αρ} \text{γα} \text{ρι} \text{ι} \text{τα} \text{ρε} \text{ε} \text{ε} \text{νια} \begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix}$

β') Τραλαλά

Ὡρα καλὴ τζι ὥρα χρυσὴ τζι ὥρα εὐλοημένη,
τούτ' ἢ δουλειὰ π' ἀρκέσαμε νὰ βγεῖ στερεωμένη.
Ὡρα καλὴ τζι ὥρα χρυσὴ τζι ὥρα μαλαματένια,
Ἄ, γιὰ στολίστε την καλὰ τὴν μαργαριταρένια.

Ἄρχοντες εὐγενικοί.

Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

117. $\begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix} \mid \overline{\text{Αρ}} \text{χον} \text{τες} \text{ω} \text{ευ} \text{γε} \text{ε} \text{νι} \text{ι} \text{κοι} \begin{smallmatrix} \Delta \\ \delta\delta \end{smallmatrix} \mid \overline{\text{τζαί}} \text{πολ} \text{λο}$
 $\overline{\text{χρο}} \text{ο} \text{νη} \text{με} \text{ε} \text{ε} \text{νοι} \begin{smallmatrix} \Gamma \\ \gamma\gamma \end{smallmatrix} \mid$

Ἄρχοντες ὦ εὐγενικοὶ τζαὶ πολλοχρονημένοι,
νὰ εἴστε πολλοζώητοι σ' ὅλην τὴν οἰκουμένην.
Ἄρχοντες, ἀγροικήσατε διὰ νὰ σᾶς ὁμιλήσω
καὶ πάνω στὴν Ἀνάσταση θέλω νὰ σᾶς ξηγήσω.
Δράματε ὅλοι γρήγορα μέσα στὴν ἐκκλησίαν
μὲ πόθον καὶ εὐλάβειαν, γυναῖκες καὶ παιδιὰ
καὶ ἱερεῖς προσμένουν σας νὰ μποῦν στὴν λειτουργίαν.

ιζ') Τραγούδια Δευτέρου ἤχου

Τώρα μεγάλη Πασχαλιά.
Ὑπάτης

Ἦχος $\underline{\text{---}} \text{---} \Delta \iota \text{---} \ominus$

ρ. 4/σημος.

118. $\underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} |$
 Τω ρα α με γα α λη Πα α α α σκα α
 $\underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} |$
 λια τω ρα α κα λο ος ο λο ο ο ο
 $\underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} |$
 ο ο γος
 $\underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} |$
 Τω ρα π'αν θι τω ρα α α π'α α αν θι
 $\underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} | \underline{\text{---}} \text{---} |$
 τω ρα π'αν θι ζουν τα α α κλα α α ρια

Τώρα μεγάλη Πασκαλιά, τώρα καλὸς ὁ λόγος,
τώρα π' ἀνθί- τώρα π' ἀνθί- τώρα π' ἀνθίζουν τὰ κλαριά.

Τώρα ἡ μεγάλη Πασκαλιά, τώρα ὁ καλὸς ὁ χρόνος,
τώρα κι ἡ γῆς, τώρα κι ἡ γῆς, τώρα κι ἡ γῆς στολίζεται.

Τώρα κι ἡ γῆς στολίζεται μ' ἐννιὰ λογιῶ λελούδια,
μὲ πράσινα, μὲ πράσινα, μὲ πράσινα, μὲ κόκκινα.

Μὲ πράσινα, μὲ κόκκινα, μ' ἄσπρα καὶ μὲ γαλάζια.

Τώρα κι ὁ ξέ- τώρα κι ὁ ξέ- τώρα κι ὁ ξένος βούλεται,

τώρα κι ὁ ξένος βούλεται στὸν τόπο του νὰ πάει.

Νύχτα σελώνει τ' ἄλογο, νύχτα τὸ καλιγώνει·

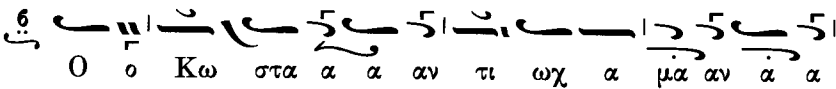
βάζει τὰ πέταλα χρυσὰ καὶ τὰ καρφιὰ ἀσημένια

καὶ τὰ καλιγοσφύρια του ἀσημοστολισμένα.

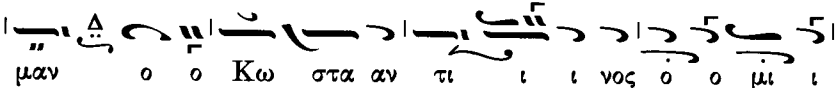
Ὁ Κωσταντῖνος ὁ μικρός.
 Νήσων

Ἦχος Βου (μέσος)

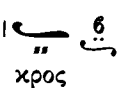
ρ. 4/σημος.

119. 

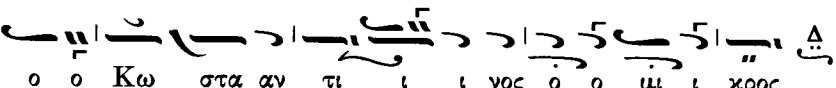
Ο ο Κω στα α α αν τι ωχ α μα αν α α



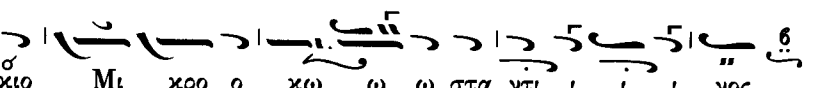
μαν ο ο Κω στα αν τι ι ι νος ο ο μι ι



χρος



ο ο Κω στα αν τι ι ι νος ο ο μι ι χρος



χιο Μι χρο ο κω ω ω στα ντι ι ι ι νος

Ὁ Κωσταντῖ- ὦχ ἀμὰν ἀμὰν, ὁ Κωσταντῖνος ὁ μικρός·

Ο Κωσταντῖνος ὁ μικρὸς κι ὁ Μικροκωσταντῖνος.

Μικρὸς μικρός, ὦχ ἀμὰν ἀμὰν, μικρὸς μικρὸς παντρεύτηκε·
 μικρὸς μικρὸς παντρεύτηκε, μικρὴ γυναῖκα πῆρε.

Μικρὸς τοῦ ἡρ- ὦχ ἀμὰν ἀμὰν, μικρὸς τοῦ ἡρθε μήνυμα·
 μικρὸς τοῦ ἡρθε μήνυμα νὰ πάει στὸ σεφέρι.

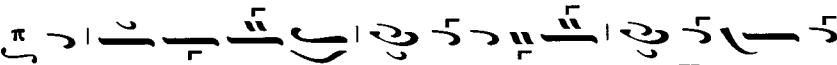
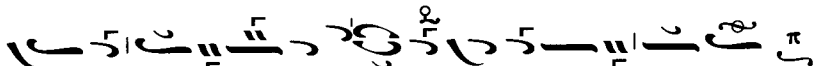
ιη') Τραγούδια ἤχου πλαγίου τοῦ Δευτέρου

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα.

Δυτ. Μακεδονίας

Ἦχος λ̣ π̣ ε̣ Πα ρ̣ ς̣

ρ. 4/σημος.

120. 
Χρι στου γεν να πρω του γεν να α τω ρα Χρι στο ος

γι ιν νιε ε τι τω ρα Χρι στο ος γι ιν νιε τι

Χριστούγεννα, πρωτούγεννα, τώρα Χριστὸς γιννιέτι,

τώρα Χριστὸς γιννιέτι.

Γιννιέτι κι βαφτίζειτι στοὺς οὐρανοὺς ἀπάνου,

στοὺς οὐρανοὺς ἀπάνου.

Ὅλ' οἱ Ἀγγέλοι χαίρουντι κι ὅλοι δοξολογοῦντι,

κι ὅλοι δοξολογοῦντι.

Καὶ τὰ δαιμόνια σκάζουνε, νὰ σκάζουν καὶ πλαντάζουν,

τὰ σίδερα ταραάζουν.

Σὲ τοῦτ' τὸ σπίτι ποῦρθαμι, πέτρα νὰ μὴ ραῖσει,

πέτρα νὰ μὴ ραῖσει.

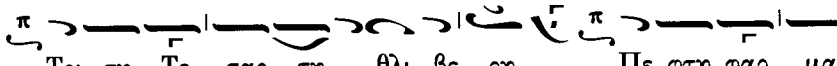
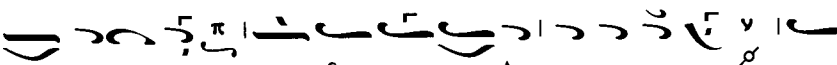
Κι ὁ νοικοκύρης τοῦ σπιτιοῦ χρόνια πολλὰ νὰ ζήσει,

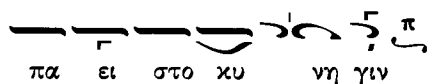
χρόνια πολλὰ νὰ ζήσει.

Τρίτη Τετάρτη θλιβερή.

Κύπρου. Καταγραφή: Σ. Τομπόλης.

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

121. 
Τρι τη Τε тар τη θλι βε ρη Πε φτη φαρ μα

κω με νη που βγή κεν ο Αν τρι τσα ρος να



Τρίτη, Τετάρτη θλιβερή, Πέφτη φαρμακωμένη
 πὸν βγῆκεν ὁ Ἀντρίσαρος νὰ πάει στὸ κυνήγι,
 νὰ φέρει λάφκια τζαὶ λαγούς τζαὶ γίδια μερωμένα
 κι ἓνα μικρὸ λαγόπουλο νὰ παίζει ὁ Κωνσταντῖνος.
 Ἐντύθην τζι ὁ Κωνσταντῖνος νὰ πάει στὸ σχολεῖον,
 ξέχασε τὴν τσιαντούλα του, γυρίζει νὰ τὴν πάρει.

Σκλάβος βαριά ἀναστέναξε.
 Ἐκ τοῦ Παραρτήματος τῆς Φόρμιγγος

Ἦχος καὶ ρυθμὸς ὁ αὐτός.

122.
 Σκλα βος βα ρια να στε να ξε κι ε στα α α
 α α θη κι ε στα θη το κα ρα α α α βι
 κι ο κα α πε ε τα νος τα α α κου σε

Σκλάβος βαριά ἀναστέναξε κι ἐστάθη τὸ καράβι
 κι ὁ καπετάνιος τ' ἄκουσε.

Κι ὁ καπετάνιος τ' ἄκουσεν ἀπὸ ψηλὰ π' τὴν πρύμη*.

— Ἐκεῖνος π' ἀναστέναξε καὶ τὸ καράβ' ἐστάθη,
 ἂν εἶν' ἀπὸ τοὺς ναῦτες μου μισθὸν θὰ τ' αὐγατίσω
 κι ἂν εἶν' ἀπὸ τοὺς σκλάβους μου θὰ ἰδεῖ τὴν λευθεριά του.

« Ἐγὼ εἶμ' ὅπ' ἀναστέναξα κι ἐστάθη τὸ καράβι
 τὸν πόνο μου, τὴν τύχη μου κανεῖς νὰ μὴν τὰ πάθει.

Πολλὲς φορές τραγούδησα τὴ δόλια μου τὴ μοῖρα,

γιὰ νὰ πτύχω λευθεριά καὶ λευθεριά δὲν εἶδα·

ὥς τραγουδήσω κι ἄλλη μιὰ τὸ μαῦρο μου τραγούδι».

* Στὸ ἐξῆς τακτοποιοῦνται οἱ στίχοι ὅπως παραπάνω γιὰ τὴν προσαρμογὴ τους στὸ μέλος.

Β'. ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΘΕΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΤΙΚΗΣ ΠΟΙΗΣΗΣ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗΣ

1) *Ιστορική ἀρχὴ τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν*

Τὸ θέμα τῆς ιστορικῆς ἀρχῆς τῆς δημοτικῆς μας μουσικῆς ἀ-
πασχόλησε πολλοὺς εἰδικοὺς ἐρευνητὲς ποὺ διατύπωσαν κατὰ και-
ροὺς ἐνδιαφέρουσες ἀπόψεις, χωρὶς ὅμως νὰ διατυπωθῇ μιὰ κοινῶς
ἀποδεκτὴ θέση. Ἡδὴ ὁ Φωριέλ στὴν Εἰσαγωγή τοῦ ἔργου του *Τὰ*
δημοτικά τραγούδια τῆς συγχρόνου Ἑλλάδος ἔθεσε τὸ ἐρώτημα ἂν
τὰ δημοτικά τραγούδια εἶναι νέα, παλαιὰ ἢ ἀρχαῖα, χωρὶς νὰ δώσει
ὀριστικὴ ἀπάντηση, ὅπως ὁ ἴδιος ἀξιολογεῖ. Προσπαθεῖ ὅμως νὰ
καθορίσει κάποια χρονολογικὰ στοιχεῖα, ποὺ τὸν ὁδηγοῦν στὸ τέ-
λος τοῦ 16ου αἰῶνα, κατόπιν στὸν 11ον αἰ. καὶ ὕστερα στὸν 8ο αἰ.,
ὅπου κατὰ τὸν ἴδιο ἀπαντᾶται ἡ λέξη «τραγούδι» μὲ τὴ σημερινή
ἐννοια, καὶ τέλος στὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα. Ὑποστηρίζει τελικὰ
ὅτι ἡ σημερινὴ δημώδης ποίηση προέρχεται, ἀλλοιωμένη λόγω τοῦ
χρόνου, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα.

Ἀλλὰ καὶ ὁ Ν. Πολίτης στὴν ἐργασία του περὶ *Γνωστῶν ποι-
ητῶν δημοτικῶν ἀσμάτων* ἐχαρακτήρισε τὸν χρονικὸ προσδιορισμὸ
τῆς γενέσεως τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν, πλὴν τῶν ιστορι-
κῶν, ἀσταθῆ καὶ ἀβέβαιο.

Εἶναι γεγονὸς ὅτι κάποια στοιχεῖα τοὺς μετρικὰ καὶ ρυθμικὰ
(ὅταν ἄδονται), ἀλλὰ καὶ κείμενα, ὅπως τὰ λεγόμενα χελιδονίσμα-
τα μὲ νεοελληνικὸ πλέον ἐνδυμα, ὅπως «Χελιδόνα ἔφθασε, θάλασ-
σα ἐπέρασε» («ἦλθεν, ἦλθε χελιδὼν καλοὺς χρόνους ἄγουσα»),
μᾶς ὁδηγοῦν κατ' εὐθείαν στὴν ἀρχαιότητα. Οἱ λέξεις «τραγούδι»
καὶ «παραλογὴ» μᾶς ὁδηγοῦν στοὺς μετὰ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ χρό-
νους, πού, ὅπως ὑποστηρίζεται, εἶναι ἡ πηγὴ ἀπ' τὴν ὁποῖαν ἀπέρ-
ρευσε ὁ μεσαιωνικὸς καὶ ὁ νεώτερος ἐλληνικὸς πολιτισμὸς.

Σήμερα πιστεύεται ἀκράδαντα ὅτι ἡ δημοτικὴ μας ποίηση, μὲ τὴ

σημερινή της μορφή, αναγνωρίζεται στην ακριτική ποίηση, που ή αρχή της ανάγεται στον 9ο ή 10ο αἰ. μ.Χ. Τὰ τραγούδια αὐτά, πού φαίνεται ὅτι δημιουργήθηκαν στίς ἀνατολικές ἐπαρχίες τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας, λόγω τοῦ ἐθνικοῦ καί ἡρωικοῦ τους περιεχομένου, διαδόθηκαν καί στοὺς ὑπόλοιπους ἐλληνικοὺς χώρους, ὅπου προσαρμόστηκαν στίς τοπικὲς μουσικοχορευτικὲς παραδόσεις καί πολλὲς φορές παρεισέφρησαν στὰ ποιητικὰ τους κείμενα τοπικὰ γεγονότα καί τοπωνύμια.

Τραγούδια ὅμως καί ἄλλου περιεχομένου ὑπῆρχαν σὲ παλαιότερους χρόνους, ὅπως μαθαίνουμε ἀπὸ σχετικὴ πληροφορία τοῦ Ἰωάννου Χρυσοστόμου, πού μᾶς λέει: «Οὕτω γοῦν ἡμῶν ἡ φύσις πρὸς τὰ ἄσματα καί τὰ μέλη ἡδέως ἔχει καί οἰκείως, ὥς καί τὰ ὑπομάζια παιδία κλαυθμηριζόμενα καί οὕτω κατακοιμίζεσθαι. Αἱ γοῦν τίτθαι ἐν ταῖς ἀγκάλαις αὐτὰ βαστάζουσαι, πολλάκις ἀπιοῦσαί τε καί ἐπανιοῦσαι, καί τινα αὐτοῖς κατεπάδουσαι ἄσματα παιδικά, οὕτω αὐτῶν τὰ βλέφαρα κατακοιμίζουσι. Διὰ τοῦτο καί ὁδοιπόροι πολλάκις κατὰ μεσημβρίαν ἐλαύνοντες ὑποζύγια, ἄδοντες τοῦτο ποιοῦσι, τὴν ἐκ τῆς ὁδοιπορίας ταλαιπωρίαν ταῖς ᾠδαῖς ἐκείναις παραμυθούμενοι. Οὐχ ὁδοιπόροι δὲ μόνον, ἀλλὰ καί γηπόνοι ληνοβατοῦντες, καί τρυγῶντες, καί ἀμπέλους θεραπεύοντες, καί ἄλλο ὅτιοῦν ἐργαζόμενοι, πολλάκις ἄδουσι. Καί ναῦται κωπηλατοῦντες τοῦτο ποιοῦσιν. Ἦδη δὲ καί γυναῖκες ἰστουργοῦσαι, καί τῇ κερκίδι τοὺς στήμονας συγκεχυμένους διακρίνουσαι, πολλάκις μὲν καί καθ' ἑαυτὴν ἐκάστη, πολλάκις δὲ καί συμφώνως ἅπασαι, μίαν τινὰ μελωδίαν ἄδουσι».

Ἦτοι: «Τόσο πολὺ λοιπὸν εἶναι εὐχάριστα καί ἀρμόζουν τὰ ἄσματα καί οἱ μελωδίες στὴν ἀνθρώπινη φύση, ὥστε μὲ αὐτὰ νανουρίζονται ἀκόμη καί τὰ βρέφη πού θηλάζουν, ὅταν κλαίουں καί δυσανασχετοῦν. Οἱ παραμάννες λοιπὸν πολλὰς φορές πηγαίνουν κι ἔρχονται κρατώντας τα στὴν ἀγκαλιά καί, τραγουδώντας τους κάποια παιδικὰ τραγουδάκια, τὰ θέλγουν ἔτσι καί τ' ἀποκοιμίζουν. Γι' αὐτὸ πολλὰς φορές καί ὅσοι ὁδοιποροῦν τὸ μεσημέρι ὁδηγώντας ὑποζύγια, τραγουδοῦν συγχρόνως, προσπαθώντας μὲ τὰ τραγούδια ἐκεῖνα νὰ ἀνακουφισθοῦν ἀπὸ τὴν ταλαιπωρία τῆς ὁδοιπορίας. Καί ὄχι μόνο οἱ ὁδοι-

πόροι, ἀλλὰ καὶ οἱ γεωργοί, ὅταν πατοῦν τὰ σταφύλια καὶ τρυγοῦν καὶ καλλιεργοῦν τὰ ἀμπέλια καὶ σὲ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἐργασία πολλές φορές τραγουδοῦν. Τὸ ἴδιο πράττουν καὶ οἱ ναῦτες, ὅταν κωπηλατοῦν. Ἐπίσης καὶ οἱ γυναῖκες, ὅταν ὑφαίνουν καὶ προσπαθοῦν νὰ ξεμπλέξουν τὸ στημόνι πού ἔχει ἐμπλακῇ μὲ τὴν σαῖτα τοῦ ἀργαλειοῦ, πολλές φορές ἄλλοτε μόνη της ἢ κάθε μία καὶ ἄλλοτε ὅλες μαζί τραγουδοῦν κάποια μελωδία».

(Ἑρμηνεία στὸν ΜΑ΄ Ψαλμόν, Migne 55, 156, 44-157).

2. Τσακίσματα - Γυρίσματα

Ὅπως εἶδαμε στὰ προηγούμενα τραγούδια καὶ θὰ διαπιστώσουμε γενικότερα, στὴν δημοτικὴ μας ἀσματικὴ παράδοση παρεμβάλλονται λέξεις ἢ φράσεις ἢ καὶ ὁλόκληροι στίχοι, ὅπως π.χ. ὦχ, ἔ, αἶντε, ἀμάν, γειά σας λεβέντες, Δῆμο μ' κ.ἄ., πού εἶναι συνυφασμένες μὲ τὴ μελωδία καὶ τὸ ρυθμὸ τοῦ τραγουδιοῦ (στὰ χορευτικά) καὶ ἀποτελοῦν ἔτσι ἀναγκαῖο τμῆμα του. Αὐτὰ τὰ παρεμβλήματα ὀνομάστηκαν ἀπ' τὸ λαὸ «τσακίσματα» ἢ «λυγίσματα» καὶ οἱ ὅροι αὐτοὶ υἱοθετήθηκαν ἀπὸ τοὺς συλλογεῖς καὶ ἐρευνητὲς τῶν δημοτικῶν μας τραγουδιῶν.

Ἰσχύει καὶ ἡ γνώμη, πού μᾶλλον εἶναι ὀρθή, ὅτι μὲ τὸν ὄρο «τσάκισμα» δηλώνονται οἱ ἐπαναλήψεις συλλαβῶν, λέξεων ἢ καὶ στίχων τοῦ κειμένου τοῦ τραγουδιοῦ, π.χ. «Κλαῖνε τὰ δέντρα, κλαῖνε τὰ δέντρα, κλαῖνε καὶ τὰ κλαριά». Ἡ ἐπανάληψη «κλαῖνε τὰ δέντρα» ἀποτελεῖ «τσάκισμα» τοῦ στίχου διότι διακόπτει (τσακίζει) τὴν κανονικὴ σειρὰ τῶν λέξεών του.

Μὲ τὸν ὄρο «γύρισμα» δηλώνονται οἱ προσθήκες λέξεων, φράσεων ἢ στίχων πού εἶναι ἄσχετες μὲ τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ καὶ οἱ ὁποῖες ἐπανερχονται (γυρίζουν) σὲ κάθε στροφή, π.χ.:

«Στ' Ἀναπλιοῦ, γειά σας λεβέντες, στ' Ἀναπλιοῦ τὸ Παλαμῆδι»

Ἡ φράση «γειά σας λεβέντες» πού ἐπαναλαμβάνεται σὲ κάθε μουσικὴ στροφή ἀποτελεῖ «γύρισμα». Στὰ ἀργὰ καὶ καθιστικά τραγούδια ἐκτὸς ἀπ' τὰ τσακίσματα ἢ γυρίσματα πού τυχὸν παρεμ-

βάλλονται στους στίχους, παρεμβάλλονται καὶ ἄλλα κατὰ διαστήματα (ἀφοῦ δηλαδή τραγουδηθοῦν μερικοὶ στίχοι) μὲ περισσότε-
ρους τοῦ ἑνὸς στίχους σὲ μέλος καὶ ρυθμὸ διαφορετικὸ τοῦ ἀργοῦ
τραγουδιοῦ, π.χ.

Ὁρέ, βαστᾶτε, Τοῦρκοι, τ' ἄλογα, ὦρέ λίγο νὰ ξανασάνω,
νὰ χαιρετή- νὰ χαιρετήσω τὰ βουνά.

Ἀφοῦ τραγουδηθοῦν καὶ ἄλλοι στίχοι, ἄδεται καὶ τὸ τσάκισμα ἢ
γύρισμα σὲ ἄλλη μελωδία καὶ ἄλλο ρυθμὸ.

Ἀέρας τὰ φυσάει τὰ πλατανόφυλλα,
Θεὸς νὰ τὰ φυλάει τὰ Ἑλληνόπουλα.

Στὰ γυρίσματα κατατάσσεται καὶ ἡ ἐπωδός (ρεφραὶν) τῶν τρα-
γουσιῶν ποὺ εἶναι πολὺ συνηθισμένη στὴ δημοτικὴ μας παράδοση.
Ἐπωδὸς μπορεῖ νὰ θεωρηθοῦν καὶ οἱ προηγούμενοι στίχοι. Τὰ τσα-
κίσματα-γυρίσματα (ἢ ἐπωδοί) μπορεῖ, ὅπως εἶπαμε, νὰ ἔχουν σχέ-
ση μὲ τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ ἢ νὰ εἶναι ἄσχετα μ' αὐτὸ ἢ καὶ νὰ
ἀποτελοῦν μὲ ἄλλες λέξεις συνέχεια τοῦ νοήματος τῶν στίχων,
π.χ.:

Ξένε, σὰν θὲς νὰ παντρευτεῖς, γυναῖκα γιὰ νὰ πάρεις,
ἔλα ρώτησε καὶ μένα
νὰ σοῦ εἰπῶ ποιά εἶν' γιὰ σένα.

Γενικὰ τὰ παρενθέματα αὐτὰ (τσακίσματα - γυρίσματα, ἐπω-
δοί):

1. Ἔχουν περιεχόμενο σχετικὸ ἢ ἄσχετο μὲ τὸ κείμενο τοῦ τρα-
γουδιοῦ ἢ συνεχιζοῦν μὲ ἄλλες λέξεις τὸ νόημά του.
2. Ἐπεκτείνουν τὶς μουσικὲς στροφές τοῦ τραγουδιοῦ καὶ δημι-
ουργοῦν νέους μετρικοὺς πόδες.
3. Ἐπαναλαμβάνονται σ' ὅλες τὶς μουσικὲς στροφές τῶν χο-
ρευτικῶν καὶ κατὰ διαστήματα καὶ στὰ ἀργὰ καθιστικά (ἐ-
πωδοί).
4. Ἐπεκτείνουν τὴ μελωδία τῶν τραγουδιῶν.
5. Συνήθως εἶναι συνυφασμένα μὲ τὸ τραγούδι καὶ ἀποτελοῦν
μιὰ ὀργανικὴ ἐνότητα μ' αὐτό.

3. Η μουσική στροφή στο Δημοτικό Τραγούδι

Στροφή στο δημοτικό τραγούδι και γενικά στὸν ποιητικὸ λόγο ὀνομάζουμε ἓνα μέρος τοῦ ποιητικοῦ κειμένου τοῦ τραγουδιοῦ ἢ τοῦ ἐντέχνου ποιήματος ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἡμιπεριόδους (κῶλα) ἢ περιόδους στίχων ποὺ ἀποτελοῦν μιὰ ἐνότητα.

Εἰδικότερα στὰ δημοτικὰ τραγούδια μὲ τὴν παρεμβολὴ τσακισμάτων ἢ γυρισμάτων σχηματίζονται μουσικὲς στροφές ποὺ ἡ ἐνότητά τους εἶναι πλεόν μουσική.

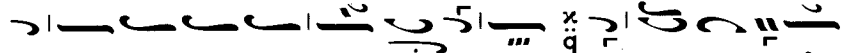
α') Ὅπως παρατηροῦμε, ἡ μελωδία στὰ τραγούδια μὲ δεκαπεντασύλλαβο στίχο ὀλοκληρῶνεται σὲ ἐνάμισυ στίχο ἥτοι σ' ἓνα δεκαπεντασύλλαβο καὶ στὸν πρῶτο ὀκτασύλλαβο τοῦ δευτέρου δεκαπεντασυλλάβου. Αὐτὸ σχεδὸν εἶναι κανόνας στὰ ἀργὰ καθιστικά Πελοποννήσου, Στερεᾶς, καὶ βορειότερα, Θεσσαλίας, Ἡπείρου καὶ ἄλλων περιοχῶν. Εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ γενικότερα φαινόμενα στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια. Στὶς περιπτώσεις αὐτές ἡ μουσικὴ στροφή διαμορφώνεται ὡς ἀκολούθως. Π.χ.:


α') Ἄχ, Ἄγι Γιώργη, ἀφέντη μου καὶ μεγαλόχαρέ μου,
αὐτὴν τὴν κόρη ὀπώκρυψες (α' μουσικὴ στροφή)
Αὐτὴν τὴν κόρη ὀπώκρυψες νὰ μὲ τὴν φανερώσεις,
νὰ σὲ καπνίσω μάλαμα (β' μουσικὴ στροφή) κλπ.

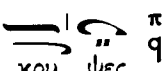
(μουσικὴ καταγραφή: Γ. Παχτίκος)

Ἦχος λ̣ ᾠ Πα ρ

ρ. 4/σημος.

123. 
Αχ Α γι Γιω γη α φε ντή η μου και με γα α λο


χα α ρε ε μου αυ τη ην τη ην κο ρη ο πω


κρυ ψες

Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη μουσικὴ στροφή, τῆς ὁποίας ἡ μελωδία ἐπα-
ναλαμβάνεται καὶ στίς ὑπόλοιπες μουσικὲς στροφές τοῦ κειμένου.

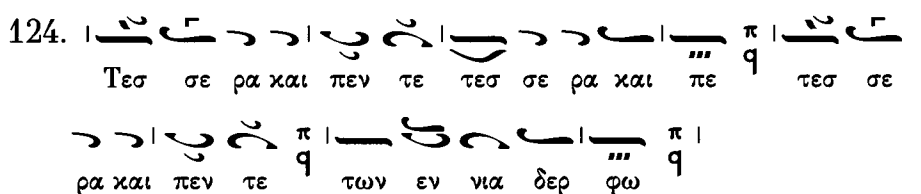
β') Σὲ ἄλλα τραγούδια παρατηροῦμε ὅτι μουσικὴ στροφή μπορεῖ
νὰ ἀποτελέσει ἕνας στίχος καὶ σὲ ἄλλα δύο στίχοι. Π.χ.:

- 1) Τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέντε, τέσσερα καὶ πέντε τῶν
ἐννιὰ ἀδερφῶ
(ἕνας ἐνδεκασύλλαβος μὲ τσάκισμα = μία μουσικὴ στροφή).

Ἦχος ᾠ Πα ρ

Ρόδου

ρ. 4/σημος.

124. 

Τεσ σε ρα και πεν τε τες σε ρα και πε
ρα και πεν τε των εν νια δερ φω

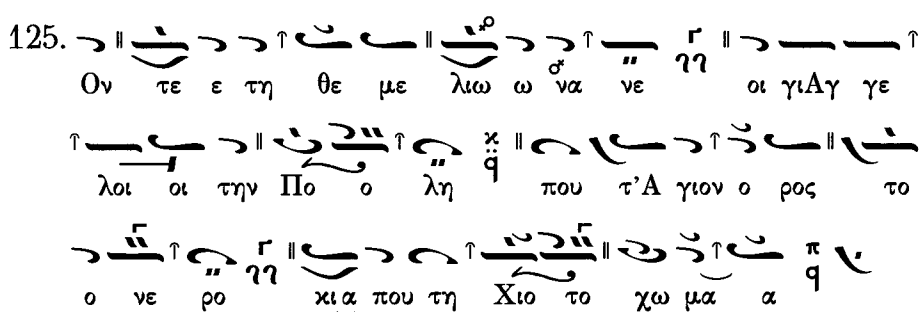
Στὸν πόλεμο θὰ πᾶνε κι ἀρματωθήκανε.

- γ') Ὅντε τῇ θεμελιώνανε γοὶ Ἀρχάγγελοι τὴν Πόλη,
'ποὺ τ' Ἅγιον Ὅρος τὸ νερὸ κι ἀπὸ τῇ Χιὸ τὸ χῶμα.
(δύο δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι καὶ μιὰ μουσικὴ στροφή).

Ἦχος ᾠ Πα ρ

Κρήτης

ρ. 6/σημος δακτυλικός.

125. 

Ον τε ε τη θε με λιω ω να νε
λοι οι την Πο ο λη που τ'Α γιον ο ρος το
ο νε ρο κια που τη Χιο το χω μα α

δ') Ἐκτὸς ἀπ' τοὺς παραπάνω τρεῖς κυριότερους τύπους μου-
σικῶν στροφῶν ἔχουμε ἀκόμη, κατὰ τόπους, καὶ ἄλλες, ὅπου μὲ τὰ

παρενθέματα καὶ τὶς ἐπαναλήψεις μεταβάλλεται καὶ ἡ ποιητικὴ δομή, ὅπως π.χ. στὸν παρακάτω στίχο:

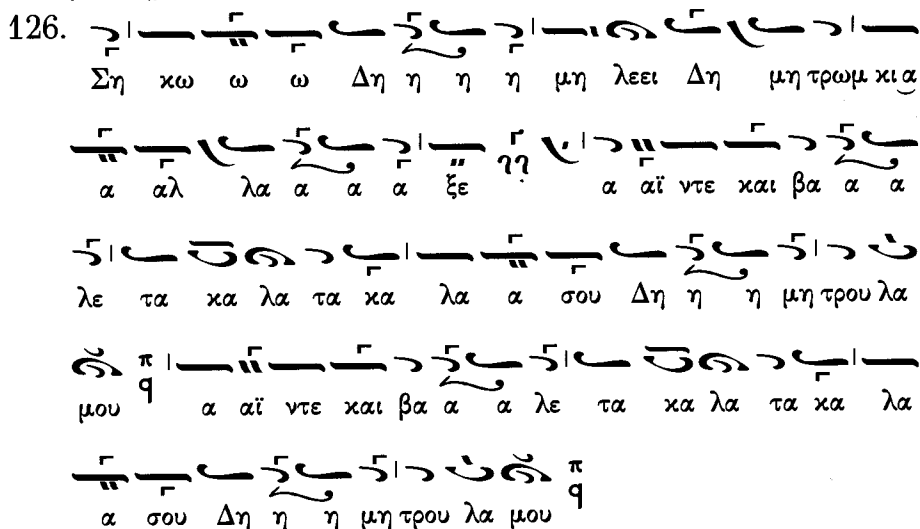
Σήκω, Δημήτρω, κι ἄλλαξε καὶ βάλε τὰ καλὰ σου.

Μουσικὴ στροφή: α') Σήκω, Δημή- λείι, Δημήτρω μ' κι ἄλλαξε,
 β') ἄιντε, καὶ βάλε τὰ καλὰ,
 γ') τὰ καλὰ σου, Δημητρούλα μου,
 δ') ἄιντε, καὶ βάλε τὰ καλὰ,
 ε') τὰ καλὰ σου, Δημητρούλα μου.

Στεργιανό.

ῥΗχος ῥ Πα °

ρ. 4/σημος.

126. 

4. Ἡ παρακαταλογή

Ἡ παρακαταλογή εἶναι ἓνα ὑποτυπῶδες μουσικὸ φαινόμενο πού ἔχει σχέση τόσο μέ τήν ἀπλή ἀπαγγελία ἑνὸς ποιήματος, ὅσο καὶ μέ τὸ μέλος του.

Πρόκειται δηλαδή περὶ ἑνὸς εἶδους ἀπαγγελίας μελοδραματικῆς μᾶλλον, πού κατὰ τήν ἀρχαιότητα συνοδευόταν ὑπὸ κρούσεως εἰδικοῦ μουσικοῦ ὀργάνου, τοῦ «κλεψίαμβου» ἢ καὶ ἄλλου.

Ὁ κλεψιάμβρος ἦταν ἑγχορδο ὄργανο μὲ ἐννιά χορδές, ὅπως ἀναφέρεται ἀπὸ ἀρχαίους συγγραφεῖς. Ἐπίσης στὴν ἀρχαιότητα οἱ κλεψιάμβροι ἦσαν καὶ ἓνα εἶδος τραγουδιῶν καί, κατὰ τὸν Ἀριστόξενο, ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἡσύχιος, ἦσαν μερικές μελωδίες τοῦ Ἀλκιμάννα.

Ἡ παρακαταλογὴ ἐχρησιμοποιεῖτο καὶ στὴν τραγωδία, ἥτοι στὰ μέρη ἐκεῖνα ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνει ἀπαγγελία. Ὁ Πλούταρχος ἀποδίδει τὴν εὕρεση τῆς παρακαταλογῆς στὸν Ἀρχίλοχο, ὁ ὁποῖος συνόδευε στίχους Ἰαμβικούς μὲ τὴν κρούση κλεψιάμβρου ἢ λύρας. Ὁ Ἀριστοτέλης τὴν χαρακτηρίζει ὡς κάτι τραγικὸ καὶ ποιητικὸ.

Στὰ βυζαντινὰ χρόνια καὶ κατόπιν τὴν συναντᾶμε μὲ διάφορα ὀνόματα, ὅπως καταλόγι, καταλόγιασμα, καταλόγιν καὶ καταλογίτισιν, ποὺ ἐσήμαιναν τὰ δημῶδη ἔπη καὶ ἐν γένει τὰ ἄσματα.

Σήμερα, σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας, ἀπαντᾶται καὶ μὲ ἄλλες ἔννοιες, ὅπως μοιρολόϊ (στὸν θρῆνο τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς «σήμερα μαῦρος οὐρανός»), αἰνίγμα, παροιμία κ.ἄ. καὶ μόνο στὴν Κύπρο μὲ τὸν ὄρο «καταλοῖστὰ» ἐννοοῦν τὸ ἀντίθετο τοῦ «τραγουδιστὰ».

Ἡ παρακαταλογὴ ἐχρησιμοποιεῖτο γιὰ τὴ διδασκαλία ἱερῶν κειμένων ἀπὸ τὴν Παλαιὰ καὶ Καινὴ Διαθήκη, ἢ καὶ ἄλλων, ἀπὸ τοὺς πρῶτους χριστιανούς καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὰ ἀπήγγελλαν κατὰ τίς ἱερές τους συναθροίσεις. Τὰ ἀπήγγελλαν δηλαδὴ μὲ τρόπο ποὺ κυμαινόταν μεταξὺ ἀναγνώσεως καὶ ὑποτυπώδους μέλους, χωρὶς βέβαια τὴ συνοδεία μουσικῶν ὀργάνων. Ὁ τρόπος αὐτὸς παραμένει ζωντανὸς μέχρι σήμερα κατὰ τὴν ἀνάγνωση τῶν ἱερῶν κειμένων κυρίως, στίς ἱερές Μονές, ἀπὸ σεβασμίους γέροντες ποὺ τηροῦν τὴν παράδοση, ἐνῶ σὲ κάποιες κοσμικὲς ἐκκλησίες ἀκούγεται, μὴ ὀρθῶς, ὁ τρόπος τῆς λογοτεχνικῆς ἀναγνώσεως. Λίγο ἐκτενέστερος εἶναι ὁ τρόπος ἀναγνώσεως τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τῶν Ἀποστολικῶν ἀναγνωσμάτων μὲ τὴ χροὰ τοῦ κλιτοῦ. Ἀνήκει κι αὐτὸς στὴν παρακαταλογὴ.

Στὰ δημοτικὰ μας τραγούδια ὁ τρόπος ἀπαγγελίας τους διὰ τῆς παρακαταλογῆς σωζόταν, τουλάχιστον παλαιότερα, κατὰ τὴν ἀπαγγελία μακροσκελῶν κειμένων (παραλογῶν κ.ἄ.) στὰ νυχτέρια ἀπὸ ἡλικιωμένες κυρίως γυναῖκες. Ἐπίσης κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ἀπαγγέλλονται καὶ οἱ ρίμες.

ΜΕΡΟΣ Γ'

ΟΙ ΠΡΩΜΟΙ ΤΩΝ ΔΗΜΟΤΙΚΩΝ ΤΡΑΓΟΥΔΙΩΝ
ΚΑΙ
ΤΩΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΝ

Α'. Ο ΡΥΘΜΟΣ¹ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

Ο ρυθμός στην ελληνική ποίηση και μουσική, ήδη απ' την αρχαιότητα, απασχόλησε σοβαρά τους αρχαίους μουσικούς καθώς και άλλους συγγραφείς.

Πρώτος μελέτησε συστηματικά το θέμα ο Ἀριστόξενος. Ἡ θεωρία του βασίζεται στην αντίληψη ὅτι ὁ ρυθμός ὑπάρχει ἀπὸ μόνος του καὶ εἶναι ἀνεξάρτητος ἀπὸ τὸ ρυθμιζόμενο. «Πρέπει νὰ καταλάβουμε (γράφει στὸ β' βιβλίο τῶν Ρυθμικῶν Στοιχείων, § 3) ὅτι ὑπάρχουν οἱ ἐξῆς δύο φύσεις, αὐτὴ τοῦ ρυθμοῦ καὶ αὐτὴ τοῦ ἀντικειμένου (τοῦ πράγματος) ποὺ ρυθμίζεται, οἱ ὁποῖες μεταξὺ τους ἔχουν παραπλήσια σχέση μὲ τὴ σχέση ποὺ ἔχουν τὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ σχῆμα του».

Ἀλλὰ καὶ ἄλλοι συγγραφεῖς καὶ θεωρητικοὶ τῆς μουσικῆς τῆς ἀρχαιότητος ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν ρυθμὸ καὶ ἔδωσαν διαφοροὺς ὁρισμούς του. Ὁ Πλάτων π.χ. ὁρίζει ὅτι «ρυθμὸς καλεῖται ἡ τάξις τῆς κίνησεως» (*Νόμοι*, Β', 665Α). Βακχεῖος ὁ Γέρων θεωρεῖ ὅτι ὁ ρυθμὸς εἶναι «χρόνου καταμέτρησις μετὰ κινήσεως γινομένη ποιᾶς τινος» (*Εἰσαγωγή Μουσικῆς Τέχνης*, 93), ἥτοι καταμέτρηση χρόνου ποὺ γίνεται μὲ κάποια κίνησις. Καὶ ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός² ποὺ ἀκο-





1. Ἡ λέξις ἀπαντᾶται τὸ πρῶτον στὸν Ἀρχιλόχου (τέλος 8ου αἰ. - 645/640 π.Χ.): «Γίνωσκε δ' οἷος ρυθμὸς (ἰωνικὴ διάλεκτος) ἀνθρώπους ἔχει, δηλ. ποιὸς ρυθμὸς κυβερνᾷ τοὺς ἀνθρώπους. Στὸ χωρίο αὐτὸ τοῦ Ἀρχιλόχου ἡ λέξις «ρυθμὸς» (ρυθμός) δηλώνει τὸν νόμο, τὴν τάξις ποὺ ρυθμίζει τὰ ἀνθρώπινα πράγματα, τὴ μοῖρα δηλαδὴ ποὺ εἶναι ἡ ρευστότητα, ἡ ἀμειλικτὴ μεταβολὴ ἀπὸ εὐτυχία σὲ δυστυχία καὶ ἀντιστρόφως. Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη (*Ρητορική*, 1408b) ὅλα ἀποκοτῶν τελειότητα μὲ τὸν ρυθμὸ. Καὶ ὁ ρητορικὸς λόγος πρέπει νὰ ἔχει ρυθμὸ, ἀλλὰ ὄχι μέτρο.

2. Ὁ Ἀριστείδης Κοϊντιλιανός (1ος/3ος μ.Χ. αἰ.), θεωρητικὸς καὶ συγγραφέας μουσικῶν βιβλίων, ἔγραψε ἓνα σημαντικὸ ἔργο γιὰ τὴ μουσικὴ μὲ τίτλο *Περὶ Μουσικῆς*, διηρημένο σὲ τρία βιβλία. Τὸ πρῶτο ἀσχολεῖται μὲ λεπτομέρειες γιὰ τὸν ρυθμὸ καὶ τὸ μέτρο ἀκολουθώντας θεωρίες τοῦ Ἀριστόξενου. Τὸν Ἀριστόξενο ἐπίσης ἀκολουθεῖ καὶ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς.

λουθεῖ τὸν Ἀριστόξενο, γράφει στὸ *Περὶ Μουσικῆς* βιβλίο του (Mb 31) ὅτι «ρυθμὸς εἶναι σύστημα χρόνων πού τοποθετοῦνται μὲ κάποια τάξη». Αὐτὸ θὰ λέγαμε ὅτι εἶναι καὶ ὁ ὀρισμὸς τοῦ ρυθμοῦ στὴ μουσική.

Ἄλλος σπουδαῖος συγγραφέας τῆς ἀρχαιότητος πού ἀσχολήθηκε εἰδικῶς μὲ τὴν μετρική καὶ ἔγραψε πολῦτιμο σύγγραμμα «Περὶ Μέτρων» ἦταν καὶ ὁ ἐξ Ἀλεξανδρείας γραμματικὸς Ἡφαιστίων (2ος αἰ. μ.Χ.). Τὸ βιβλίο του ἰδιαίτερα μελετήθηκε κατὰ τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους, χρησίμευσε καὶ ὡς διδακτικὸ βιβλίο, ἀπετέλεσε δὲ τὴ βάση τῆς βυζαντινῆς μετρικῆς. Αὐτὸν ἀκολούθησαν οἱ βυζαντινοὶ Τριχᾶς (11ος αἰ.), Ἰωάννης Τζέτζης (12ος αἰ.), Ἰσαάκιος ὁ Μοναχὸς (14ος αἰ.), Ἠλίας ὁ Μοναχὸς κ.ἄ. Ἐπομένως, γιὰ νὰ ἔχει κανεὶς πλήρη γνώση τῆς μετρικῆς τῶν Βυζαντινῶν πρέπει νὰ ἔχει μελετήσει τὸ σύγγραμμα τοῦ Ἡφαιστίωνος καὶ τὰ σχόλια τῶν Βυζαντινῶν πάνω σ' αὐτό.

Βλέπουμε λοιπὸν ὅτι βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ρυθμοῦ εἶναι ὁ χρόνος καὶ ἡ κίνηση καί, κατὰ τὸν Ἀριστείδη, γίνεται ἀντιληπτὸς ὀπτικὰ (ὄρχηση), ἀκουστικὰ (μέλος) καὶ μὲ τὴν ἀφή (παλμοί). Αὐτὸς ὁ χρόνος ὀνομάστηκε ἀπ' τὸν Ἀριστόξενο «πρῶτος ἢ βραχὺς» χρόνος καὶ ἀποτελεῖ μέτρο καὶ μονάδα τοῦ ρυθμικοῦ μας συστήματος.

Σήμερα αὐτὸν τὸν χρόνο τὸν ταυτίζουμε μὲ ἓναν χρόνο ἢ ἓναν ἀπλὸ χρόνο καὶ τὸν παριστάνουμε μὲ τὸ σύμβολο τῆς βραχείας συλλαβῆς υ. Ἐμεῖς ἐφεξῆς θὰ τὸν παριστάνουμε καὶ μὲ ἓνα ἀπλὸ  τῆς βυζαντινῆς μουσικῆς γραφῆς. Ἄν διπλασιάσουμε τὸν βραχὺ (πρῶτο) χρόνο θὰ ἔχουμε τὸν μακρό – () χρόνο. Ἀπ' αὐτοὺς τοὺς χρόνους, βραχὺν  καὶ μακρόν , σχηματίζονται οἱ ρυθμικοὶ πόδες. Ὀνομάστηκαν δὲ πόδες διότι ἦσαν (καὶ εἶναι) ἄμεσα συνδεδεμένοι μὲ τὸν χορό. Οἱ ρυθμικοὶ πόδες εἶναι μικρὲς ομάδες χρόνων (δίσημοι, τρίσημοι κλπ.) ἀπ' τοὺς ὁποίους ἀπαρτίζεται ὁ κάθε ρυθμὸς. Εἶναι δηλαδὴ ὁ ρυθμὸς τὸ ὅλον καὶ οἱ ρυθμικοὶ πόδες τὰ μέρη του.

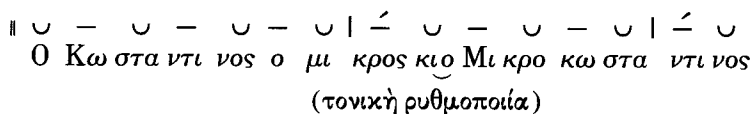
Ἡ φύση τοῦ ρυθμοῦ ἀπαιτεῖ τὴν ἐσωτερικὴ διαίρεση τῶν ρυθμικῶν του ποδῶν σὲ δύο μέρη, ἐκ τῶν ὁποίων τὸ πρῶτο εἶναι ἰσχυρότερο καὶ τὸ δεύτερο ἀσθενέστερο καὶ ὑποταγμένο στὸ πρῶτο.

Ἐδῶ πρέπει νὰ διευκρινίσουμε ὅτι στὴν ἀρχαία ἐποχὴ ὁ ρυθμὸς ἦταν

συνδεδεμένος με την προσωδία της γλώσσας μας· δὲν ἦταν τονικός. Ἡ προσωδία, πού δὲν γνωρίζουμε πῶς ἀκριβῶς λειτουργοῦσε, ἔδειχνε τὴ διαφορὰ τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχειῶν συλλαβῶν. Ὅμως ἡ προσωδία με τὴν πάροδο τοῦ χρόνου χάθηκε ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα καὶ ἔτσι μετατοπίσθηκε τὸ κέντρο βάρους τοῦ ρυθμοῦ ἀπ' τὶς μακρὲς καὶ βραχεῖες συλλαβὲς τῆς προσωδίας στὸν δυναμικὸ τόνο τῶν συλλαβῶν, ἦτοι στὶς τονισμένες καὶ στὶς ἄτονες. Ἐτσι φθάσαμε στὴν τονικὴ ρυθμοποιία πού χρησιμοποιεῖ κυρίως ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική, χωρὶς νὰ ἀποκλείει σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις καὶ τὴ χρῆση τῆς προσωδιακῆς ρυθμοποιίας.

Χάθηκαν ὅμως οἱ ἀρχαῖοι προσωδιακοὶ ρυθμοὶ ἀπ' τὴ μουσικοποιητικὴ μας παράδοση; Εὐτυχῶς τοῦτο δὲν συνέβη χάρη στὸ δημοτικὸ μας τραγούδι (ποίηση, μέλος, ὄρχηση) καὶ κυρίως χάρη στὴν ὄρχηση ὅπου οἱ κινήσεις τῶν βημάτων εἶναι ἄρρηκτα συνδεδεμένες με ἀντίστοιχες ρυθμικὲς κινήσεις προσαρμοσμένες σὲ μακροὺς καὶ βραχεῖς χρόνους (ρυθμικοὶ πόδες). Τί ἄλλο μπορεῖ νὰ σημαίνουν τὰ λόγια τοῦ Πινδάρου, ὁ ὁποῖος ὑπερηφανεύεται, διότι μπόρεσε νὰ προσαρμόσει ἓνα πανηγυρικὸ τραγούδι σὲ δωρικὸ σανδάλι, δηλαδὴ σὲ δωρικὸ χορευτικὸ ρυθμό; «Μοῖσα δ' οὕτω ποι παρέστα μοι νεοσίγαλον εὐρόντι τρόπον δωρίῳ φωνάν ἐναρμόσαι πεδίλῳ ἀγλαόκωμον» (Πινδάρου Ο, III, 3-6), ἦτοι «κι ἔτσι ἡ Μοῦσα ἦταν παραστάτης μου, ὅταν εὐρῆκα νέον λαμπερὸ τρόπο νὰ προσαρμόσω στὸν δωρικὸ ρυθμὸ τὸν ποιητικὸ λόγο πού λαμπρύνει τὸ πανηγύρι».

Τὰ δημοτικὰ τραγούδια, ὅταν ἄδονται, εἶναι διαρθρωμένα ρυθμικὰ ἐπάνω στὴν προσωδιακὴ ρυθμοποιία, τὴν ὁποία πρέπει νὰ ἀποκαλοῦμε πλέον μελικὴ προσωδιακὴ ρυθμοποιία. Αὐτὸ θὰ δοῦμε στὴ συνέχεια. Ἄν ἀπαγγεῖλουμε ἓναν δεκαπεντασύλλαβο π.χ. στίχο δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, παρατηροῦμε ὅτι τονίζεται ρυθμικὰ στὴν 8η καὶ 14η συλλαβή. Οἱ ὑπόλοιποι τόνοι θεωροῦνται δευτερεύοντες καὶ διὰ τεχνητῆς ἀπαγγελίας προφερόμενοι σχηματίζουν τὸν τονικὸ Ἰαμβικὸ ἢ Τροχαϊκὸ ρυθμό.

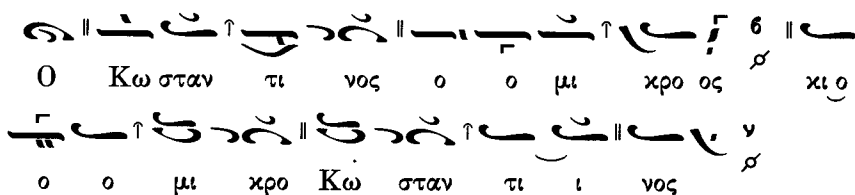


Ἄν τώρα ὁ στίχος προσαρμοσθῇ στὴ μελωδία του, μελωδία χορευτικοῦ σκοποῦ, μεταπίπτει στὴν (μελική) προσωδιακὴ ρυθμοποιία πού δὲν ἔχει σχέση πλέον μὲ τίς τονιζόμενες καὶ ἄτονες συλλαβές, ἀλλὰ μὲ τὴ χρονικὴ ποσότητά τους.

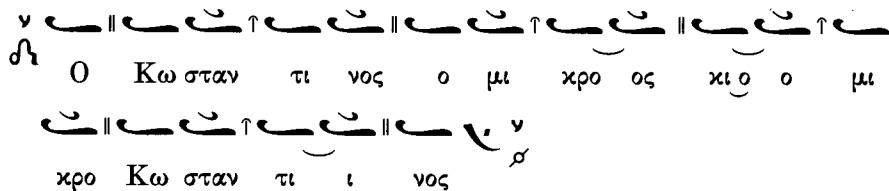
Τὸ μέλος (χορευτικὸ Ἡπίου)

$$\tau_{H\chi_0} \approx \frac{\lambda}{\pi} \frac{1}{\mu} N \eta \approx$$

ρ. 6/σημος δακτυλικός



Ἀπαλλάσσοντας τὸ μέλος ἀπ' τὴν κινήσεις τῆς φωνῆς ὡς πρὸς τὸ βαρὺ καὶ τὸ ὀξύ, ἐμφανίζεται κατὰ τὸν πλέον ἀπτόν τρόπο ὁ προσωδιακὸς ρυθμικὸς χαρακτήρας τοῦ τραγουδιοῦ, ποὺ βασίζεται πλέον στὴν ποσότητα τοῦ χρόνου τῶν συλλαβῶν μὲ τὴ μορφή τοῦ Ἰάμβου καὶ ὄχι στὸν δυναμικὸ τόνο, ἥτοι:



(προσωδιακή ρυθμοποιία)

Μπροστά μας λοιπὸν εἶναι ὁ πανάρχαιος προσωδιακὸς ρυθμὸς τοῦ μακροῦ – καὶ τοῦ βραχέος ὅπου σχηματίζουν τοὺς προσωδιακοὺς ρυθμοὺς τοῦ Ἰάμβου ἢ Τροχαίου (Χορείου).

Σημ.: Για την αρχαία προσωδιακή ρυθμοποιία πού σώζεται στα δημοτικά τραγούδια καί για την μετέπειτα τονική ρυθμοποιία πού χρησιμοποιοῖ ἡ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσική (μὲ λίγες ἐξαιρέσεις προσωδιακῆς) ὑπάρχει ἀνέκδοτη εἰδικὴ ἐργασία μας πού ἐλπίζουμε κάποτε νὰ ἐκδοθῇ.

Ὅπως ἤδη ἔχουμε παρατηρήσει, ἡ ρυθμικὴ σήμανση, ἥτοι ὁ ρυθμικὸς χωρισμὸς τῶν μουσικῶν κειμένων γίνεται μὲ κάθετες γραμμές.

Γιὰ τοὺς ἀπλοὺς ρυθμούς, δίσσημο, τρίσημο, τετράσημο καὶ Ἰωνικὸ ἐξάσημο χρησιμοποιοῦμε ἀπλές κάθετες γραμμές.

┌ ┌ ┌ Δίσσημος

┌ ┌ ┌ ┌ Τρίσημος

┌ ┌ ┌ ┌ ┌ Τετράσημος

┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ Ἰωνικὸς ἐξάσημος

Στοὺς πεντασήμους, δακτυλικούς ἐξασήμους, ἐπτάσήμους, ὀκτασήμους, ἐννεασήμους, δεκασήμους κλπ. ρυθμικοὺς πόδες, στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος κάθε ρυθμοῦ θέτουμε διπλές γραμμές (διαστολές) καὶ στὸ μέσον, πρὸς διάκριση τῶν ἀνομοίων ποδῶν, ἀπλὴ γραμμὴ (διαστολή) μὲ σύζευξη, στὸν δὲ ἐννεάσημο χρησιμοποιοῦμε γιὰ τὸν χωρισμὸ τοῦ τρισήμου ἀνεστραμμένη τὴν ἀπλὴ διαστολὴ μὲ σύζευξη ↓.

|| ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ || Πεντάσημος

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ || Ἐξάσημος δακτυλικός

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ ┌ || Ἐπτάσημος

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ ┌ || Ὀκτάσημος

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ↓ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ || Ἐννεάσημος

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ || 10σημος δακτυλικός

|| ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ↑ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌ || 10σημος παίων ἐπιβατός

Στους ρυθμούς αυτούς θ' αναφερθοῦμε με κάθε συντομία στὴ συνέχεια.

Προσωδιακοὶ ρυθμοί.

α') Τὰ γένη τῶν ρυθμῶν

Τὰ γένη τῶν ρυθμῶν εἶναι τρία:

1. Τὸ δακτυλικὸ (1:1 ἢ 2:2)
2. Τὸ ἱαμβικὸ (1:2)
3. Τὸ παιωνικὸ (3:2 ἢ 2:3).

Στὸ παιωνικὸ γένος ἀνήκει καὶ ὁ 6/σημος Ἰωνικὸς ρυθμὸς (4:2 ἢ 2:1)

β') Σχήματα ρυθμικῶν ποδῶν

Ι. Δίσημος ἢ πυρρίχιος ρυθμὸς (∪ ∪ ἢ — —)

Ἐπειδὴ ὁ δίσημος ρυθμὸς εἶναι ὁ πρῶτος στὴ σειρά τῶν ρυθμῶν, λόγῳ τοῦ μικρότερου ρυθμικοῦ του σχήματος ἔναντι τῶν ὑπολοίπων, ὀνομάστηκε ἀπ' τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς «ἡγεμών».

Οἱ κινήσεις μετὰ τίς ὁποῖες ἐπισημαίνονται ὅλοι οἱ χορευτικοὶ ρυθμοὶ εἶναι συνδεδεμένες μετὰ τὴν ὄρχησιν, δηλαδὴ μετὰ τὰ βήματα τοῦ χοροῦ. Γι' αὐτὸ οἱ χρόνοι τοὺς ὀνομάστηκαν, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, πόδες καὶ ἀκριβέστερα ρυθμικοὶ πόδες, διότι εἶναι τοποθετημένοι στὴ ροὴ τοῦ μέλους μετὰ καθορισμένη σειρά.

Ἡ ἄρση ὅμως καὶ ἡ θέση (ἢ καὶ ἀντιστρόφως) τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ στὸν χορό, ἀλλὰ καὶ στὸν ἀπλὸ βηματισμὸ δὲν συνιστᾷ ἓνα βῆμα, ἀλλ' ἀπαιτεῖται καὶ ἡ ἄρση καὶ ἡ θέση τοῦ ἄλλου ποδιοῦ (ἦτοι τέσσερες βραχεῖς χρόνοι) γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ βήματος. Ὅπως λοιπὸν γίνεται ἀντιληπτό, μετὰ δισήμους ρυθμικοὺς πόδες, ποὺ ἀντιστοιχοῦν στίς δύο κινήσεις τοῦ ἐνὸς ποδιοῦ, δὲν μπορεῖ νὰ ρυθμιστοῦν χορευτικὲς μελωδίαι.

Αὐτὸ ἔχει ἤδη ἐπισημανθῇ ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους μουσικοὺς καὶ κυ-

ρίως ἀπ' τὸν Ἀριστόξενον, ὁ ὁποῖος στὸ βιβλίον τοῦ *Ρυθμικὰ Στοιχεῖα* (σώζονται μόνον ἀποσπάσματα) ἀποφαίνεται: «Τῶν δὲ ποδῶν ἐλάχιστοι μὲν εἰσιν οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει· τὸ γὰρ δίσημον μέγεθος παντελῶς ἂν ἔχοι πυκνὴν τὴν ποδικὴν σημασίαν. Γίνονται δὲ Ἰαμβικοὶ τῷ γένει οὗτοι οἱ ἐν τῷ τρισήμῳ μεγέθει», ἥτοι: «Ἀπὸ τοὺς πόδες οἱ μικρότεροι εἶναι αὐτοὶ ποὺ ἔχουν μέγεθος ἴσο μὲ τρεῖς πρῶτους (βραχεῖς) χρόνους· γιατί τὸ μέγεθος τῶν δισήμων ποδῶν (τῶν δύο δηλαδὴ πρῶτων ἢ βραχέων χρόνων) θὰ ἔχει πυκνὸ χωρισμὸ τοῦ ποδὸς σὲ χρόνους» (Ἀριστόξενος, *Ρυθμικὰ στοιχεῖα*, βιβλ. δεύτερο, § 31). Οἱ μικρότεροι λοιπὸν πόδες κατὰ τὸν Ἀριστόξενον εἶναι οἱ τρίσημοι. Πράγματι σώζονται ὡς βασικὴ μονάδα χορευτικῶν κινήσεων σὲ πολλὰ ἡπειρώτικα καὶ θρακιώτικα τραγούδια.

II. Τρίσημος ρυθμός (3/σημοὶ πόδες)

- | | |
|-------------------------|-------|
| 1. Ἰαμβος | ˘ ˘ |
| 2. Τροχαῖος (ἢ Χορεῖος) | ˘ ˘ ˘ |
| 3. Τρίβραχυς | ˘ ˘ ˘ |

Ὅπως βλέπουμε, καὶ οἱ τρίσημοι ρυθμικοὶ πόδες δὲν διασώζουν διαίρεση δύο ἴσων μερῶν αὐτοτελῶς ὀλοκληρωμένων ποδῶν. Οἱ παλαιοὶ μουσικοὶ θεωροῦσαν ὡς κανονικοὺς πόδες τοὺς ἀπὸ 4/σήμου καὶ ἄνω. Οἱ νεώτεροι, μὴ ὀρθῶς, τοὺς αὐτονομοῦν καὶ τοὺς χειρονομοῦν μὲ τρεῖς κινήσεις, ἐνῶ πρέπει οἱ 3/σημοὶ πόδες νὰ ἀποτελοῦν μιὰ ρυθμικὴ μονάδα καὶ νὰ χειρονομοῦνται μὲ μιὰ κίνηση, θέση ἢ ἄρση, ρυθμικῶν ποδῶν, τῶν ὁποίων ἀποτελοῦν τὸ ἓνα μέρος. Ἔχουμε καὶ ἐξαιρέσεις, ὅπως στὰ ἀργὰ τραγούδια τοῦ τσάμικου χοροῦ. Ὁ Τροχαῖος ἢ Χορεῖος ὀνομαζόταν ἀπ' τοὺς ἀρχαίους καὶ ὑποσκάζων, δηλαδὴ κουτσός, λόγῳ τῆς ἀκουστικῆς του αἴσθησης κατὰ τὴν ἀπαγγελία.

III. Τετράσημος ρυθμός (4/σημοὶ ρυθμικοὶ πόδες)

- | | |
|-----------------|---------|
| 1. Ἀναλελυμένος | ˘ ˘ ˘ ˘ |
| 2. Δάκτυλος | ˘ ˘ ˘ |

3. Ἀνάπαιστος 

4. Σπονδεῖος 

Χειρονομοῦνται σὲ δύο κινήσεις¹.

Σημ.: Οἱ τετράσημοι πόδες ἀποτελοῦν τὴ βάση τῆς ρυθμικῆς σημάσεως τῆς βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ὡς τονικοὶ πλέον ρυθμικοὶ πόδες, μὲ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις προσωδιακῶν, ὅπως θὰ δοῦμε στὸ περὶ ρυθμοῦ τῶν ἐκκλησιαστικῶν μας ἀσμάτων.

Παραδείγματα ἀσκήσεων βυζαντινῶν ἐκκλησιαστικῶν ἀσμάτων καὶ δημοτικῶν τραγουδιῶν 4/σῆμου ρυθμοῦ παρατίθενται στὰ προηγούμενα μαθήματα τόσο τοῦ πρώτου, ὅσο καὶ τοῦ δεύτερου μέρους τοῦ παρόντος.

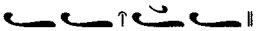
IV. Πεντάσημος ρυθμός

Ὁ πεντάσημος ρυθμὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε χρόνους (πρώτους ἢ βραχεῖς).

Τὰ ρυθμικά του σχήματα, πὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς ἀνάλογες μορφές τοῦ παιωνικοῦ ρυθμικοῦ γένους, εἶναι οἱ ἀκόλουθες:

1.  παίων α'

2.  παίων β'

3.  παίων γ'

4.  παίων δ'

Ἡ μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ ρυθμοῦ γίνεται μὲ δύο κινήσεις, μία γιὰ τὸ τρίσημο μέρος τοῦ ποδὸς καὶ μία γιὰ τὸ δίσημο. Ἄν ἡ χρονικὴ ἀγωγή εἶναι ἀργή, μπορεῖ νὰ γίνῃ ἡ μέτρηση τῶν χρόνων σὲ πέντε κινήσεις (2+3 ἢ 3+2),

Μερικὲς φορές παρατηρεῖται ἐναλλαγὴ τῶν ρυθμικῶν σχημάτων στὸ ἴδιο τραγούδι.

1. Μερικοὶ καταγραφεῖς δημοτικῶν τραγουδιῶν σὲ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ σημειογραφία, ἀγνοοῦντες τὴν ἑλληνικὴ προσωδιακὴ ρυθμοποιία πὺ ἀκολουθοῦν αὐτὰ τὰ τραγούδια, καθὼς καὶ τοὺς δημοτικοὺς χορούς, ὅταν παρατηροῦν γρήγορη χρονικὴ ἀγωγή προσαρμόζουν τὸν 4/σημο σὲ 2/8 (δύο κινήσεις). Τοῦτο ὅμως δὲν ἀναιρεῖ τὴν 4/σημὴ τους ρυθμικὴ δομή. Ἐπομένως διαιροῦνται τὰ 2/8 σὲ 4/16.

Άπλές ασκήσεις 5/σήμευ ρυθμοῦ

α') || ˘ ˘ ˘ ˘ || παίων α'

1. $\frac{\pi}{q}$ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || $\frac{\pi}{q}$ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || $\frac{\pi}{q}$ ||

β') || ˘ ˘ ˘ ˘ || παίων β'

2. $\frac{\pi}{q}$ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ˘ ˘ ˘ ˘ || $\frac{\pi}{q}$ ||






γ') || ˘ ˘ ˘ ˘ || παίων γ'

3. $\frac{\pi}{q}$ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ˘ ˘ || $\frac{\pi}{q}$ ||



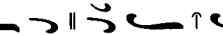


Περιστεράκι πέταξε.

Δωδεκανησιακό. Καταγραφή: S. Baud-Bovy.

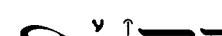




Ὑψος $\dot{\eta}$ Πα φ ρυθμός 5/σημος ||  || παίων α'

6. π  φ  ||  ||  π  φ

Πε ρι στε ρα κι πέ τα ξε ε χ ηυ ρε πυρ

  ||   || 

γο κι ε σ κα τσε και χα μο κε λα δη σε

 ν  ||   ||  π

ε δ Μαρ τη Μαρ τη μου κα λε φ

Περιστεράκι πέταξε,
 ηῦρε πύργο κι ἔκατσε
 καὶ χαμοκελάηδησε,
 Μάρτη, Μάρτη μου καλέ.

Μάρτη, Μάρτη μου καλὲ
 καὶ Ἀπρίλη θαυμαστέ,
 ὥς ἡμεῖς οἱ μαθηταί,
 μαθημένοι εἵμαστε,



ν' ἀγοράζομεν ἐφτά,
 νὰ πουλοῦμε δεκα'φτά.
 Τὸ κρασί μας στὸ ποτήρι
 καὶ τ' αὐγὰ μέσ' στὸ καλάθι.

Χελιδόνι πέμπουμε,
 πάει πέρα κι ἔρχεται,
 φέρνει καὶ τὴν εἵδηση
 καλοκαίρι ἔρχεται.

Γέρον ἄντρα μὴ μοῦ δώσεις
γιατὶ θὰ τὸ μετανοιώσεις.

Καὶ στὰ ξένα, καλὲ μάνα,
καὶ στὰ ξένα μὴ μὲ δώσεις.
Καὶ στὰ ξένα μὴ μὲ δώσεις
κι ὕστερα θὰ μετανοιώσεις.

Ἦχος ᾠ Γα ϝ

ρυθμὸς 5/σημὸς ||   || παίων α'

10. ||   ||   ||   ||   ||   ||   ||
- Ο λα τα α κα στρα α ει δα α κι ο
-   ||   ||   ||   ||   ||   ||
- λα α γυ κι ο λα α γυ ρι ι ι σα α
-   ||   ||   ||   ||   ||   ||
- κι α μον τη γηλ το ον κα στρο ον που θε
-   ||   ||   ||   ||   ||   ||
- εν κιε που θε εν κιε το ο ο νε ε

Ὅλα τὰ κάστρα εἶδα κι ὅλα γύ- κι ὅλα γύρισα,
κι ἄμὸν τῇ γῇλ τὸν κάστρον ποῦθεν κι ἔ- ποῦθεν κι ἔτονε.

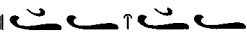
Εἶχε σαράντα πόρτας κι ὅλα χά- κι ὅλα χάλκενα
κι ἐξήντα παραθύρεα κι ὅλα σί- κι ὅλα σίδερα.

Σαράντα γενιτσάρει πολεμοῦ- πολεμοῦν ἀπὸ
κι οὔτε ᾗ ποροῦν νὰ παίρνει κι οὐδὲ ἀφίν' κι οὐδὲν ἀφίν' ἀτό.

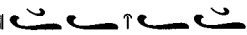
V. Ἑξάσημος ρυθμός

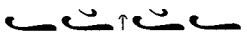
Ὁ ἑξάσημος ρυθμός ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕξ χρόνους (πρώτους ἢ βραχεῖς) καὶ ἀπὸ δύο μορφές, τὸν δακτυλικὸ ἑξάσημο καὶ τὸν ἰωνικὸ ἑξάσημο.

A') Ὁ δακτυλικὸς ἑξάσημος


α') ||  Διτρόχαιος


β') ||  Διῖαμβος

γ') ||  Χορίαμβος

δ') ||  Ἀντίσπαστος

B') Ὁ ἰωνικὸς ἑξάσημος

α') ||  Τρίμακρος (ἢ καὶ Μολοσσός)

β') ||  Ἰωνικὸς ἀπὸ ἐλάσσονος

γ') ||  Ἰωνικὸς ἀπὸ μείζονος

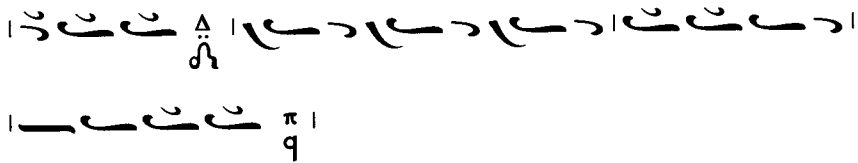
Ἡ μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ δακτυλικοῦ ἑξασήμου πρέπει νὰ γίνεται μὲ δύο κινήσεις, τρίσημη θέση καὶ τρίσημη ἄρση. Ὅμως, λόγω τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς, σὲ πολλές περιπτώσεις, ὅπως τοῦ τσάμικου χοροῦ, ποὺ ὁ κυριότερός του ρυθμὸς εἶναι ὁ Χορίαμβος, μετράται κάθε τρίσημος ξεχωριστὰ μὲ τρεῖς κινήσεις.

Ὁ Ἰωνικὸς μετράται μὲ τρεῖς κινήσεις, μία γιὰ κάθε δύο χρόνους του.

Ἀπλές ἀσκήσεις 6/σήμου δακτυλικοῦ ρυθμοῦ

α') ||  Δακτυλικὸς διτρόχαιος

11. $\frac{\pi}{q}$ ||  ||  ||  || 



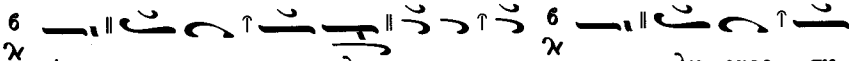
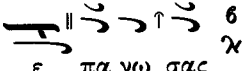
Τραγούδια 6/σήμου δακτυλικού ρυθμού

Τὸ τραγούδι τοῦ Λαζάρου.

Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

Ἦχος ᾠήτος Βου ξ

ρυθμὸς 6/σημὸς δακτυλικὸς διτρόχαιος (σὲ δύο κινήσεις)

21. 
 Ἀρ χον τες κα λη με ρα σας κα λη γιορ τη

 ε πα νω σας

Ἄρχοντες, καλημέρα σας, καλὴ γιορτὴ ἐπάνω σας,
 ἦλθαν τὰ Βάγια ἦλθασιν, καὶ τοῦ Λαζάρου ἔγερσις
 Τὰ ἅγια Πάθη τοῦ Χριστοῦ ἀξίως προσκυνήσωμεν.
 Παρακαλῶ σας, ἀδελφοί, νὰ πάρετε ὑπομονήν,
 νὰ ξηγηθῶ τὸν Λάζαρον τὸ πρῶτον ποὺ εὐρέθηκεν
 καὶ ὕστερον τί ἔγινεν. Ἀρχὴ ἀρχεύω τὸ λοιπόν.
 Καὶ πάλιν ἀκροᾶστε με· Χριστὸς ἐπεριπάτησεν
 εἰς τὰ Ἱεροσόλυμα καὶ τὰ λοιπὰ περίχωρα
 καὶ θαύματα ἐποίησε μεγάλα καὶ παράδοξα.

.....

Ἡ Παναγία κι ὁ Χριστὸς νᾶναι βοήθειά σας
 κι ὁ Ἅγιος ὁ Λάζαρος νᾶν' στὸ προσκέφαλό σας.

Ἦλα, Παναγιά.

Τοῦ γάμου. Ρόδου

Ἦχος λ̣ ρ̣ Νη ρ

ρυθμός 6/σημος. Ἀντίσπαστος || — — — — — ||

23. || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 Ε λα Πα α ε λα Πα α ε λα Πα να για

— — — — — || — — — — — ||
 μου σω σε

|| — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 Ε λα Πα να για και σω σε νουν και αι λο γι

|| — — — — — || — — — — — ||
 σμον μου δω σε

Ἦλα Πα- ἔλα Πα- ἔλα Παναγιά μου σῶσε.

Ἦλα, Παναγιά, καὶ σῶσε,
 νοῦν καὶ λογισμὸν μου δῶσε.

Νοῦν καὶ λο- νοῦν καὶ λο- νοῦν καὶ λογισμὸν μου δῶσε.
 Νοῦν καὶ λογισμὸν μου δῶσε
 καὶ γλυκεῖα φωνὴ καμπόση.

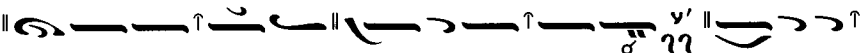

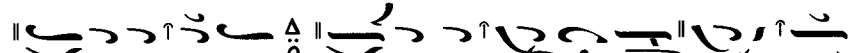
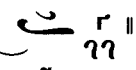
Νὰ παινέ- νὰ παινέ- νὰ παινέσω τὴν κερά μας.
 Νὰ παινέσω τὴν κερά μας
 καὶ τὴ χρυσοπέρδικά μας.

Σήμερα ἄσπρος οὐρανός.

Νησιώτικο τοῦ γάμου.

Ἦχος  Γα ϝ

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός


24. 
 Ση με ρα α σπρος ου ου ρα νο ος ση με ρα

 α σπρη με ε ε ρα α ση με ρα στε φα

 νω ω νε ται αι αη τος την πε ε ρι στε ε ρα

 α

Σήμερα ἄσπρος οὐρανός, σήμερα ἄσπρη μέρα,
 σήμερα στεφανώνεται ἁγτὸς τὴν περιστέρα.

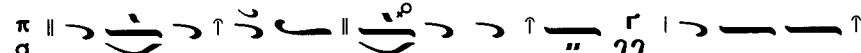

Γαμπρέ μου, σὲ παρακαλῶ μιὰ χάρη νὰ μοῦ κάνεις,
 τὸ ἄνθος ποὺ σοῦ δώσαμε νὰ μὴ μᾶς τὸ μαράνεις.

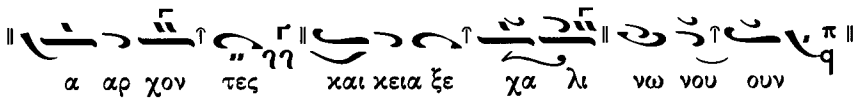
Εἰς τσ' ἑβδομήντα δυὸ 'κκλησιές.

Κρήτης

Ἦχος  Πα ϙ

ρυθμός 6/σημος δακτυλικός (σὲ δύο κινήσεις)

25. 
 Εἰς τσ' ε βδο μην τα δυο ο κκλη σιες σ'τσε κα το

 πε εν τε βρυ υ σες μα κεια πε ζευ γουν



Εἰς τσ' ἑβδομήντα δυὸ 'κκλησιές, τσ' ἑκατοπέντε βρύσες
μὰ κειὰ πεζεύγουν ἄρχοντες καὶ κειὰ ξεχαλινώνουν.

Τοῦ Σερβογιάννη ὁ γιὸς περνᾷ, δὲ θέλει νὰ πεζέψει.
-Πέζειψε, ἀφέντη, πέζειψε, πέζειψε, καβαλάρη.

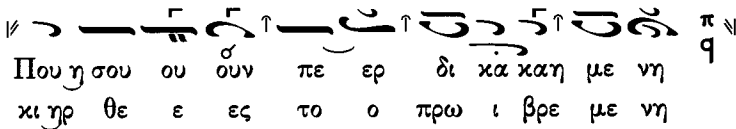
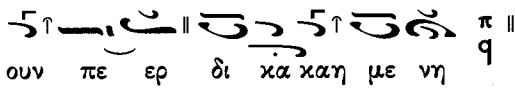
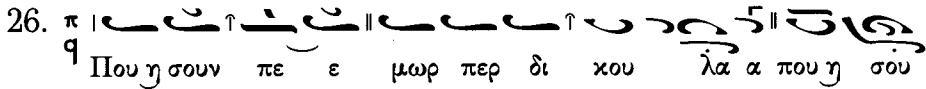
-Μὰ ἐπὰ πεζεύγου οἱ ἄρχοντες κι ἐπὰ ξεχαλινώνου
κι ἐπὰ πίνου γλυκὸ κρασί, πίνουνε καὶ γλεντᾶνε.

Ποῦ ἦσουν, πέρδικα.

Πελοποννήσου. Χορὸς τσάμικος

Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρυθμὸς 6/σημος, δακτυλικός (κινήσεις τρεῖς ἀνὰ 3/σημο)




-Ποῦ ἦσουν πέ- μωρ' περδικούλα, ποῦ ἦσουν, πέρδικα καημένη,
ποῦ ἦσουν, πέρδικα καημένη
κι ἦρθες τὸ πρωὶ βρεμένη;


-Ἦμουνα, καλὲ πουλί μου, ἦμουνα ψηλὰ στὰ πλάγια.
Ἦμουνα ψηλὰ στὰ πλάγια,
στὶς δροσιές καὶ στὰ χορτάρια.

VI. Ἑπτάσημος ρυθμός

Ὁ ἑπτάσημος ρυθμός ἀποτελεῖται ἀπὸ ἑπτὰ χρόνους (πρώτους ἢ βραχεῖς) καὶ παρουσιάζει τὶς ἀκόλουθες ρυθμικὲς μορφές:

α')  α' ἐπίτριτος

β')  β' ἐπίτριτος

γ')  γ' ἐπίτριτος


δ')  δ' ἐπίτριτος


Ὅπως βλέπουμε, ἀποτελεῖ σύνθεση τρισήμου καὶ τετρασήμου. Ἡ σύνθεση αὕτῃ εἶναι ὅμοια μὲ τὴν ἀρχαία ρυθμοποιία τῶν ἐπιτρίτων ποδῶν. Πολλὲς φορές ἡ ἀνάγκη προσαρμογῆς τοῦ ποιητικοῦ κειμένου στοὺς ἑπτάσημους πόδες ἐπιβάλλει τὴν ἀνάλυση τῶν χρόνων καὶ ἔτσι ἔχουμε καὶ τὰ ἴδια σχήματα ἀναλυμένα.

Ἡ μέτρηση τῶν χρόνων τοῦ ἑπτάσημου ρυθμοῦ πρέπει νὰ γίνε-ται μὲ τρεῖς κινήσεις, μία γιὰ τὸν τρισήμο καὶ δύο γιὰ τὸν τετράση-μο, διότι οἱ κινήσεις αὐτὲς ἔχουν σχέση μὲ τὸν χορὸ πὺ προσαρμό-ζεται στὸν ρυθμό, ἤτοι τὸν λεγόμενον συρτὸ καλαματιανὸ χορὸ.

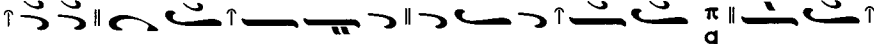
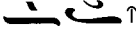
Ἀπλὲς ἀσκήσεις ἑπτάσημου ρυθμοῦ

Ἦχος $\acute{\epsilon}$ Πα φ

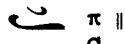

α) ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος 

28. 

 π φ 

 π φ 

 π φ 

 π φ 

β') Ὑχος ὁ αὐτός. Ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριτος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

29. π || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || π || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || π ||

γ') Ὑχος ἡ Γα φ. Ρυθμός 7/σημος, γ' ἐπίτριτος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

30. || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || π || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

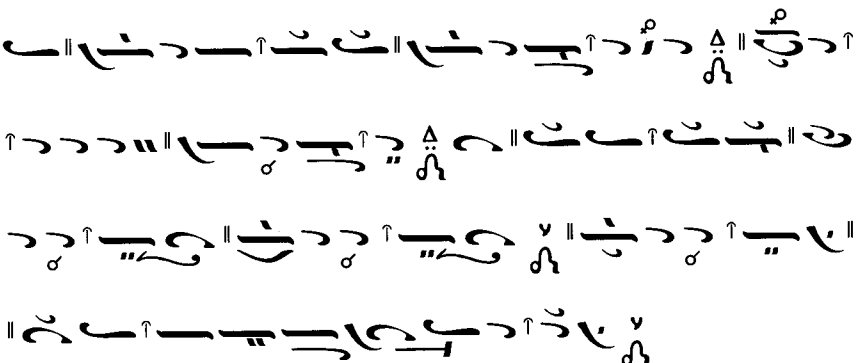
δ') Ὑχος ἡ Νη ρ. Ρυθμός 7/σημος, δ' ἐπίτριτος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

31. || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
 ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

Σημ.: Οἱ γ' καὶ δ' ἐπίτριτοι πόδες πολὺ σπάνια ἀπαντῶνται στὰ δημοτικά μας τραγούδια.

ῥΗχος λ̣ δ̣ Νη ρ

Ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριτος

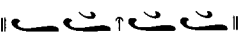
32. 


Τραγούδια ἑπτασήμου ρυθμοῦ

Τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλησαν.

Πελοποννήσου

ῥΗχος ξ̣ Πα ρ

ρυθμός 7/σημος, α' ἐπίτριτος 

33. 

Τρεις αν τρειω με νοι οι βου λη σα α αν μαρ γα ρι

τα α ρε νια μου ου

για να βγουν α πο τον Α α δη

μαρ γα ρι τα ρο κλω να α ρι

Τρεῖς ἀντρειωμένοι βούλησαν, μαργαριταρένια μου,
γιὰ νὰ βγοῦν ἀπὸ τὸν Ἄδη,
μαργαριταροκλωνάρι.

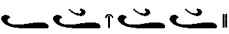
Ἔνας τὸ Μάη θέλ' νὰ βγεί, μαργαριταρένια μου,
γιέ μ', κι ἄλλος τὸν Ἄλωνάρη,
μαργαριταροκλωνάρι.

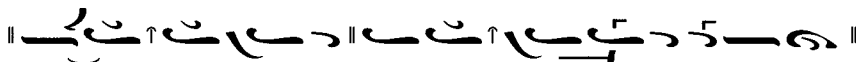
Κι ὁ Κωσταντῆς τ' Ἄη Δημητριοῦ, μαργαριταρένια μου,
γιέ μ', π' ἀνοίγουν τὰ βαγένια,
κόρη μαργαριταρένια.

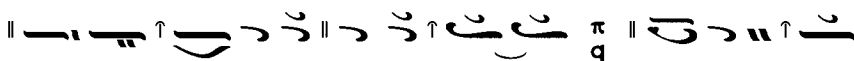
Συντάσσονται οἱ ἀρχηγοί.


Τοῦ Μακεδονικοῦ ἀγώνα.

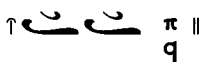
Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρυθμὸς 7/σημος, α' ἐπίτритος || 

34. || 
Συ υν τας σο ον ται συν τα α α α α α

|| 
σο ον ται αι οι αρ χη γοι οι ^π ₉ γιεμ' κι ου λα


τα πα αλ λη καρ για γεια χα α ρα σας βρε lion


τα ρια ^π ₉ ||

Συντάσσονται, συντάσσονται οἱ ἀρχηγοί
γιέ μ', κι οὔλα τὰ παλληκάρια,
γειὰ χαρά σας, βρέ lionτάρια.

Νὰ πολεμή- νὰ πολεμήσουν τὴν Τουρκιά,
μέσα στὴ Μακεδονία,
Ἠπειρο καὶ Θεσσαλία.

Ὁ Βάρδας πάει, ὁ Βάρδας πάει Μερίχοβο,
γιέ μ', κι ὁ Λίτσας πάει στὰ βόρεια,

Φέρνει καὶ μιὰ γλυκομηλιά στὰ μῆλα φορτωμένη
κι ἀπάνω στὰ κλωνάρια της.

Κι ἀπάνω στὰ κλωνάρια της δυὸ ἀδέρφια ἀγκαλιασμένα,
τό 'να τηράει τὸ Δομοκό.

Στὴν Ἁγιά Σοφιὰν ἀγνάντια.

Ἑντεχνο

Ἦχος ᾠ Πα ρ

Ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριστος || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

36. ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
Στην Α για Σο φιαν α γνα αν τια βλε ε πω τα ευ

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || π (δίσ)
ζω ω να α κια α ρ

|| ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
Τα ευ ζω να α κια τα καη με ε να μεσ' στον η

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || π
λιο μαυ ρι σμε να ρ

Στὴν Ἁγιά Σοφιὰν ἀγνάντια βλέπω τὰ Εὐζωνάκια,
τὰ Εὐζωνάκια τὰ καημένα μέσ' στὸν ἥλιο μαυρισμένα.

Κι ἀγναντεύοντας τὴν Πόλη τραγουδοῦν καὶ λένε:
«Νὰ ἡ μεγάλη ἐκκλησιά μας πάλι θὰ γενεῖ δικιά μας,
τοῦτοι εἶν' οἱ χρυσοὶ της θόλοι, ἄχ κατακαημένη Πόλη.

Στὴν κυρὰ τὴν Παναγιά μας πès νὰ μὴ λυπάται,
στὶς εἰκόνες νὰ μὴν κλαῖνε, τὰ Εὐζωνάκια μας τὸ λένε.

Κι ὁ παπᾶς ποὺ εἶναι κρυμμένος μέσα στ' ἅγιο Βῆμα,
τὰ Εὐζωνάκια δὲν θ' ἀργήσει νὰ βγεῖ νὰ τὰ κοινωνήσει».

Θάλασσα τούς θαλασσινούς.

Νησιώτικο

Ἦχος ῥ Πα ρ

Ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριστος || — — — — — ||

37. || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 θα α λα α ασ σα α α θα λασ σα τους θα λα α

— — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 ασ σι νου ου ους θα λασ σα α κι μου ου

|| — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 μη ην του ους θα λασ σο δερ νει εις θα α λασ

— — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 σα κι μου ου ου και φε ρε το παι δα α κι ι

|| — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 μου ου ου

Ἐπωδός:

— — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 θα λασ σα κι αρ μυ ρο ο νε ε ρο ο να σε ξε χα

— — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — || — — — — — ||
 α σω δε εν μπο ο ρω ω ω

Θάλασσα, θάλασσα τούς θαλασσινούς, θαλασσάκι μου
 μὴν τούς θαλασσοδέρνεις, θαλασσάκι μου,
 καὶ φέρε τὸ παιδάκι μου.

Ἐπωδός: Θάλασσα κι ἀρμυρὸ νερό,
 νὰ σέ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

Θάλασσα, θάλασσα πὺν τὸν ἔπνιξες, θαλασσάκι μου,
 τῆς κοπελιᾶς τὸν ἄντρα, θαλασσάκι μου,
 ἐσύ 'σαι τὸ μεράκι μου.

Ἐπωδός: Θάλασσα κι ἄρμυρὸ νερό,
νὰ σὲ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

Θάλασσα, θάλασσα, τί σοῦ ἔκαμα, θαλασσάκι μου,
καὶ πῆρες τὸ παιδί μου, θαλασσάκι μου,
καὶ φέρε τὸ παιδάκι μου.

Ἐπωδός: Θάλασσα κι ἄρμυρὸ νερό,
νὰ σὲ ξεχάσω δὲν μπορῶ.

Χορευτικὸ Αἰγαίου.

Ἦχος ᾠ Πα ρ

Ρυθμὸς 7/σημος, α' ἐπίτριστος || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

38. || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
Τη θα λασ σα α α τη γα λα νη η ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
θα

|| ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
τη νε χα α α λι κω ω σω ω ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
θα τη

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
νε στρω ω σω μαρ μα ρα α ναρ θω να α σ'α αν τα

|| ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
μω ω ω σω ω ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
θα τη νε στρω ω σω μαρ μα

˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
ρα α ναρ θω να α σ'α αν τα μω ω σω ω ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
π ˘

Τὴ θάλασσα τὴ γαλανὴ θά τηνε χαλικώσω,
θά τηνε στρώσω μάρμαρα νὰ ῥθῶ νὰ σ' ἀνταμώσω. (δίς)
Βαρέθηκα τὴν ξενητεία, θὲ νὰ γυρίσω πίσω. .
Γύρνα, παιδάκι μου γλυκό, εἶναι καημὸς τὰ ξένα. (δίς)
Φύσα, μαϊστραλάκι μου καὶ πάρε τὴ φωνή μου,

νὰ πᾶς τὰ χαιρετίσματα πὺν στέλνω στὸ παιδί μου. (δὶς)

Χελιδονάκια καὶ πουλιὰ πὺν χαμηλοπετᾶτε,
ἂν δεῖτε τὸ παιδάκι μου νὰ μοῦ τὸ χαιρετᾶτε. (δὶς)

Μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸ γκρεμό.

ῥΗχος ῥῥ Γα ϕ

Ρυθμὸς 7/σημος, α' ἐπίτριστος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

39. ῥ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
Μη λι μω ρε Μη λι ι τσα α πουεισαι στο ο γκρε ε
|| ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
μο α μαν ρη μη λι μω ρε μη λι ι τσα α
|| ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
πουεισαι στο ο γκρε ε μο ο ο ρη μη λι τσα που
˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||
εισαι στο γκρε μο ο τα μη λα φο ορ τω ω με
˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ρ
ε νη ρη

–Μηλί- μωρέ, μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸ γκρεμό, ἀμάν,
Μηλί- μωρέ, μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸ γκρεμό,
Μηλίτσα πὺν εἶσαι στὸ γκρεμό τὰ μῆλα φορτωμένη.

Τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, ἀμάν,
τὰ μῆ- μωρέ, τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα,
τὰ μῆλα σου λιμπίστηκα, μὰ τὸν γκρεμό φοβᾶμαι.

–Σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, ἀμάν,
σὰν τό, μωρέ, σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό,
σὰν τὸν φοβᾶσαι τὸν γκρεμό, ἔλα τὸ μονοπάτι.

Τὸ μο- μωρέ, τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε, ἀμάν,
 τὸ μο- μωρέ, τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε,
 τὸ μονοπάτι μ' ἔβγαλε σ' ἓνα ρημοκκλησάκι.

Κάμετε τόπον, ἄρχοντες.
 Κύπρου. Καταγραφή: Σῶζος Τομπόλης.

Ἦχος ᾠὴ Γα ϝ

ρυθμὸς 7/σημος, β' ἐπίτριτος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

40. ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑
 Κα α με τε το πο ον αρ κον τεσ 9 και αι το πον
 ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ 7
 οι πα α πα δε ες

Κάμετε τόπον, ἄρχοντες καὶ τόπον οἱ παπάδες
 καὶ τόπον οἱ ἀρκόντισσες νὰ φκῶ 'ξω πὼν' ἀγέρας.
 Κάμνουσιν τόπον ἄρχοντες καὶ τόπον οἱ παπάδες
 καὶ τόπον οἱ ἀρκόντισσες κι ἔφκην εἰς τὸν ἀγέραν.
 Ἐτάνωσε τὴν πούγγαν του, βρίσκει ἀργυρὸ θηκάριν
 καὶ μεσ' στ' ἀργυροθήκαρον βρίσκει ἀργυρὸ μαχαίριν.
 Στοὺς οὐρανοὺς τὸ ἔσυρεν, στὴν φούχταν του τὸ 'δέχτην.

Στὴ μέση στὴν Ἀράχωβα.

Πελοποννήσου

Ἦχος ᾠὴ Γα ϝ

Ρυθμὸς 7/σημος, β' ἐπίτριτος || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ ||

41. || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑
 Στη η με ση κα λε στη με ε ε ση η στην Α
 ˘ || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ 7 || ˘ ˘ ↑ ˘ ˘ || ˘ ˘ ↑
 α ρα χω βα α στη η με ε ση στην Α ρα

α χ ω β α και στη η ν Πα λιο ο μπα ρ μ π ι ι τ σ α

Στή μέ- καλέ, στή μέση στήν Ἀράχωβα,
στή μέση στήν Ἀράχωβα καὶ στήν Παλιομπαρμπίτσα

πέντε, καλέ, πέντε πολέμοι γίνονται.

Πέντε πολέμοι γίνονται ἀπ' τὸ πρῶν ὥς τὸ γιόμα.

Κι ἄλλοι, καλέ, κι ἄλλοι μετὰ 'π' τὸ δειλινὸ
κι ἄλλοι μετὰ 'π' τὸ δειλινὸ ὥσπου νὰ ξημερώσει.

Βασί- καλέ, βασιλοπούλ' ἀγνάντευε,
βασιλοπούλ' ἀγνάντευε ἀπὸ τὸ παρεθύρι:

-Πάψε, Σούφη, πάψε, Σουφή, τὸν πόλεμο,
πάψε, Σούφη, τὸν πόλεμο, πάψε καὶ τὸ ντουφέκι.

Μάνα, σγουρὸς βασιλικός.

Ἦχος ᾠήτος Βου ξ

ρυθμὸς 7/σημος, β' ἐπίτритος

42. Μα α ν α α α κα λε ε μα α α ν α α α μ'

μα ν α μ' σ γ ο υ ρ ο ο ς β α σ ι ι λ ι ι ι κο ο ο ς

μα ν α μ' σ γ ο υ ρ ο ο ς β α σ ι ι λ ι ι ι κο ο ο ς

πλα τυ φυ λ λ ο ς και δ ρ ο ο σε ε ε ρ ο ο ο ς

Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα, σγουρὸς βασιλικός,
μάνα μ', σγουρὸς βασιλικός, πλατύφυλλος καὶ δροσερός.

Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα μου ποιός τὸν πότιζε,
 μάνα μου, ποιός τὸν πότιζε καὶ τὸν ἐκορφολόγιζε.
 Μάνα, καλὲ μάνα μ', μάνα μ' ἐγὼ τὸν πότιζα,
 μάνα μ', ἐγὼ τὸν πότιζα καὶ τὸν ἐκορφολόγιζα.

Μισεύω καὶ τὰ μάτια μου.

Ἑντεχνο

Ἦχος ᾠήτος Βου ξ

ρυθμὸς 7/σημος, β' ἐπίτριστος || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

43. || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 Μι ι σευ ω και τα μα τια μου δα α κρυ ζουν λυ
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 υ πη η με ε να α χ πα τρι δα α μου γλυ
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 κεια α χ δα κρυ ζουν λυ υ πη η με ε να α
 || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 αχ πα τρι δα α μου γλυ κεια α χ δα κρυ ζουν λυ
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 πη η με ε να α χ

Μισεύω καὶ τὰ μάτια μου δακρύζουν λυπημένα,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, δακρύζουν λυπημένα,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, δακρύζουν λυπημένα.

Στὴν ξεντειὰ μὲ στεναγμοὺς βραδιάζει, ξημερώνει,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, βραδιάζει, ξημερώνει,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, πόσο σ' ἀγαπῶ βαθιά!
 Ἔχετε γειά, ψηλὰ βουνὰ καὶ κάμποι μὲ τὰ δάση,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, καὶ κάμποι μὲ τὰ δάση,
 ἄχ πατρίδα μου γλυκειά, πόσο σ' ἀγαπῶ βαθιά!

Μαῦρα πουλιά μου.

Μακεδονίας

Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρυθμός 7/σημος, β' ἐπίτριστος || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

44. || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 Μα αυ ρα που λια α μου ᾠ γλυ κα μου ου χε
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ε λι ι δο ο νια χα α α πο την Α α
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ρα α πια μα αυ ρα που λια α α μου ᾠ
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 για α πο ο την Α α α ρα α α πια α
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 α

Μαῦρα πουλιά μου, γλυκά μου χελιδόνια,
 ἀπὸ τὴν Ἀραπιά, μαῦρα πουλιά μου, νὰπὸ τὴν Ἀραπιά,
 αὐτοῦ ψηλὰ πὺν πᾶτε, μωρ' πουλιά μου,
 γιὰ χαμηλώσετε, μαῦρα πουλιά μου, γιὰ χαμηλώσετε.

Κι ἀνοίξετε τὰ φτε- φτερά σας, βρὲ πουλιά μου,
 νὰ στείλω μιὰ γραφή, μαῦρα πουλιά μου, νὰ στείλω μιὰ γραφή.

Νὰ εἰπῇτε στὴ μα- μανούλα μου, πουλιά μου,
 νὰ μὴ μὲ καρτερεῖ, μαῦρα πουλιά μου, νὰ μὴ μὲ καρτερεῖ.

VII. Ὀκτάσημος ρυθμός

Ὀκτάσημοι δακτυλικοί πόδες


















... Οἱ ὀκτάσημοι δακτυλικοί πόδες ἀπαρτίζονται ἀπὸ δύο τετρασή-
μους διαφόρων ρυθμικῶν σχημάτων. Π.χ.:

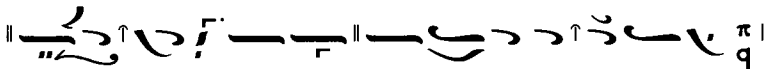
||     || Δάκτυλοι

||     || Ἀνάπαιστοι κλπ.

Ἐκτελοῦνται σὲ δύο κινήσεις, ἥτοι μία κίνηση ἀνὰ τετράσημο
καὶ ἐπὶ βραδυτέρας χρονικῆς ἀγωγῆς σὲ τέσσερες κινήσεις, ἥτοι
μία κίνηση ἀνὰ δίσσημο.

Ὅργανικὲς μελωδίες 8/σῆμων δακτυλικῶν ποδῶν ὡς ἀσκήσεις

46. π  ||     ||     ||        



 κι ω ω χου ου κι ω ω χου μωρ' λι μου νια μου

 να α γλυ υ να α γλυ κο φεγ γει η με ρα

Σύντας νὰ δώ- κι ὦχ μαρὴ λιμουनिά,
 σύντας νὰ δώ- νώσ' ἡ χαυραυγὴ
 κι ὦχον κι ὦχον μωρ' λιμουनिά μου,
 νὰ γλυ- νὰ γλυκοφέγγει ἡ μέρα.

φέγγουν τῆς πό- κι ὦχ μαρὴ λιμουनिά,
 φέγγουν τῆς πό-νο-λης τὰ τζαμιὰ
 κι ὦχον κι ὦχον μωρ' λιμουनिά μου,
 τῆς πό-νο-λης τ' ἀργαστήρια.

Φέγγει καὶ ἡ, κι ὦχ μαρὴ λιμουनिά,
 φέγγει καὶ ἡ, καὶ ἡ Ἁγιά Σοφιά
 κι ὦχον κι ὦχον μωρ' λιμουनिά μου,
 μέ τά, μέ τὰ χρυσὰ καντήλια.

Σύντας νὰ δώ- κι ὦχ μαρὴ λιμουनिά μου,
 σύντας νὰ δώ-νω-σει ἡ Παναγιὰ
 κι ὦχον κι ὦχον μωρ' λιμουनिά μου,
 νὰ δώ- νὰ δώσει νᾶναι μέρα,

νὰ μπῶ μέσ' στή, κι ὦχ μαρὴ λιμουनिά,
 νὰ μπῶ μέσ' στή, μέσ' στή Ἁγιά Σοφιά
 κι ὦχον κι ὦχον μωρ' λιμουनिά μου
 νὰ μπῶ, νὰ μπῶ νὰ προσκυνήσω.

κα α λως αν τα α α α μω θη κα με ε

φι ι ι λοι οιμ' α γα α πη η με νοι
 φι ι ι λοι οιμ' α γα α πη η με νοι

Νήσων.

ρ. 4/σημος.

51. Κα τω στο για λο κα τω στο πε ρι για λι (δίσ)
- Κα τω στο για λο κον τη νε ρα τζου λα φου ντω τη (δίσ)

Κάτω στὸ γιαλό, κάτω στὸ περιγιαλί (δίσ)
 κάτω στὸ γιαλὸ κοντή,
 νερατζούλα φουντωτή. (δίσ)

Πλέναν χιώτισσες, πλέναν παπαδοπούλες (δίσ)
 πλέναν χιώτισσες κοντή,
 νερατζούλα φουντωτή. (δίσ)

Καὶ μιὰ χιώτισσα, μικρὴ παπαδοπούλα (δίσ)
 Ἐπλεν' ἄπλωνε κοντή,
 νερατζούλα φουντωτή. (δίσ)

Σούστα Κρήτης.

Ἦχος ᾠ Γα ϕ

ρυθμὸς 8/σημος δακτυλικός

52. Ε μα θα γω τον τα μπου ρα κι ε συ μα θε τη

↑ — — — — — ↑
 λυ ρα γγ

→ || — — — — — → ↑ — — — — — → → π — — — — — → — — — — — ↑ — — — — — π
 ε πα ρε συ τη λυ ρα μου κι ε γω τον τα μπου ρα μου

Ἐμαθα ἄν τὸν ταμπουρά κι ἐσύ ἄμαθες τὴ λύρα,
 ἐπάρε σὺ τὴ λύρα σου κι ἐγὼ τὸν ταμπουρά μου.

ἐπάρε σὺ τὴ λύρα σου κι ἐγὼ τὸν ταμπουρά μου
 καὶ πᾶμε νὰ γλεντήσουμε κάτω τσῆ πεθεράς μου.

Χαρὰ στὴ μάνα τὴν καλὴ καὶ τὸν καλὸ πατέρα,
 ὁπῶχουν γιὸ στὰ γράμματα κι ὁμορφὴ θυγατέρα.

2) Ὁκτάσημοι δόχμιοι πόδες¹

Οἱ 8/σημοι δόχμιοι πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἓνα 2/σημο καὶ δύο τρισήμους σὲ διαφορετικὲς διατάξεις, ἥτοι ἀπὸ ὀκτὼ πρώτους ἢ βραχεῖς χρόνους. Π.χ.:

|| — — — — — ↑ — — — — — ↑ — — — — — ||

|| — — — — — ↑ — — — — — ↑ — — — — — ||

|| — — — — — ↑ — — — — — ↑ — — — — — ||

Ἐκτελοῦνται σὲ τρεῖς κινήσεις, ἥτοι μία γιὰ τὸν 2/σημο καὶ ἀνὰ μία γιὰ τοὺς δύο τρισήμους.

Στοὺς δόχμιους ρυθμικοὺς πόδες προσαρμόζονται οἱ συγκαθιστοὶ χοροὶ τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας καὶ Ἠπείρου.

1. Δόχμιος = ἐγκάρσιος, πλάγιος, λοξός. «Δόχμιοι ἐκαλοῦντο διὰ τὸ ποικίλον καὶ ἀνόμοιον καὶ μὴ κατ' εὐθὺ θεωρεῖσθαι τῆς ρυθμοποιίας» (Κοϊντιλιανός, Mb, σελ. 39).

Όργανική μελωδία 8/σήμων δοχμίων ποδῶν πρὸς ἄσκησιν

ῥΗχος ᾠ Πα ρ *

ρυθμὸς 8/σημος (δόχμιοι πόδες) ||

53. ||

||

* Σημ.: Ὁ ὡς ἄνω ἦχος εἶναι τέταρτος ποῦ χρησιμοποιεῖ δύο κλίμακες, τὴν κλίμακα τοῦ Βου (τοῦ λέγετου) καὶ τὴν κλίμακα τοῦ Πα (τοῦ πλ. α' ἢ τοῦ α'). Γι' αὐτὸ τὸν ἦχο θὰ μιλήσουμε διεξοδικὰ στὸν Β' τόμο τοῦ παρόντος.

Τραγούδια δοχμίων ποδῶν

Χορὸς συγκαθιστός.

ῥΗχος ᾠ Νη ρ

ρυθμὸς 8/σημος (δόχμιοι πόδες) ||

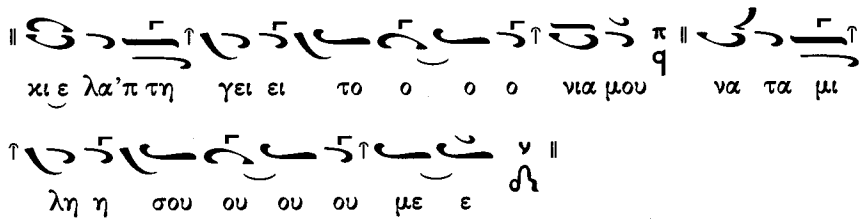
54. ||

||

Πα ρε τα γκου μια ασ κιε λα να τα γε μι σου ου

||

με ε



Πάρε τὰ γκούμια σ' κι ἔλα νὰ τὰ γεμίσουμε
κι ἔλ' ἀπ' τῇ γειτονιά μου νὰ τὰ μιλήσουμε.

Βασιλικὸς θὰ γίνω στὸ παραθύρι σου
κι ἀνύπαντρος θα μείνω γιὰ τὸ χατήρι σου.

Ἀήρα¹ μέσ' στοῦ στάρι κι ἡ πέτρα στῇ φακῇ,
κοράσιο τιμημένο κάνει, βρέ, προκοπή.

Ἐσύ'σαι, μωρ' καημένη, πὺν δὲν παντρεύεσαι
καὶ μὲ τὸ νοῦ σου λέγεις
καλογρηὰ νὰ γέν'ς.

1. ἡ ἥρα, φυτό, ζιζάνιο.

Ἑπείρου.

Ἦχος λ̣ Νη ρ

ρυθμὸς 8/σημὸς (δόχμιος) ||

55. || || ||

Ο ο ο Κα τσα αν τω νη ης κα α θο

|| || ||

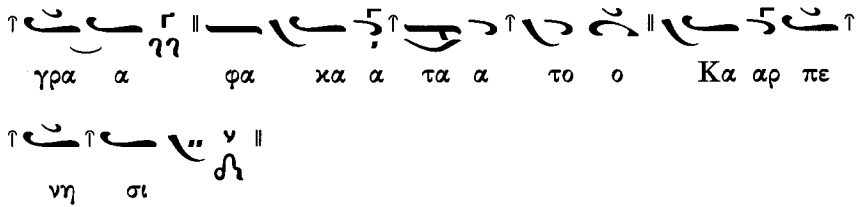
ον ταν ψη η λα α σε ε μια α ρα χου

||

λα

|| || ||

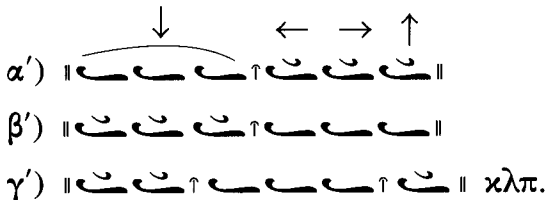
κι α α α γνα α α αν τε ευ ε κατ' Α α α



Ὁ Κατσαντώνης κάθονταν ψηλά σὲ μιὰ ραχοῦλα
 κι ἀγνάντευε κατ' τ' Ἀγραφα, κατὰ τὸ Καρπενήσι,
 κι ἡ συντροφιά τὸν ρώταγε κι ἡ συντροφιά τοῦ λέει:
 – Ἀντώνη μου, τί σκέφτεσαι; Τί 'σαι συλλογισμένους;
 – Παιδιά μου, μὴ μὲ βιάζετε, θὰ σᾶς τὸ μολοήσω.
 Ἐψὲς μοῦ ῥθαν τὰ γράμματα ἀπὸ τὸ γέρο-Δῆμο·
 ἀπόξω γράφ' τ' ἀπόγραμμα καὶ μέσα γράφ' τὸ γράμμα·
 μοῦ πῆραν τῇ γυναῖκα μου μαζὶ καὶ τὰ παιδιὰ μου.

VIII. Ἑννεάσημος ρυθμός (ἐννεάσημοι ρυθμικοὶ πόδες)

Οἱ ἐννεάσημοι ρυθμικοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἐννέα βραχεῖς χρόνους μὲ διάφορες ρυθμικὲς μορφές καὶ σημαίνονται μὲ τέσσερες κινήσεις, ἥτοι μία ἀνὰ δίσσημο καὶ μία γιὰ τὸν τρίσημο. Π.χ.:

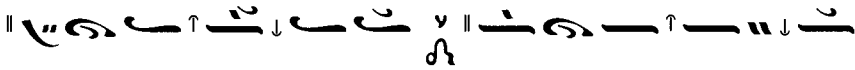
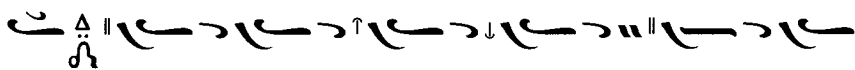
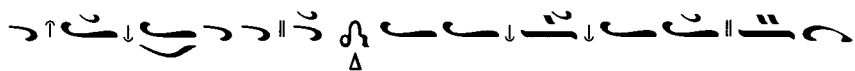

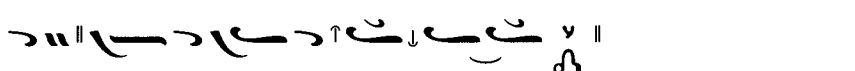
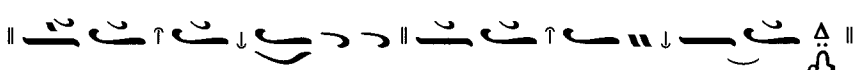

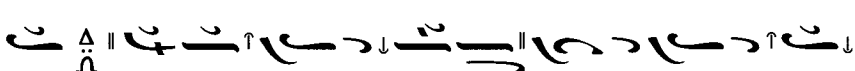
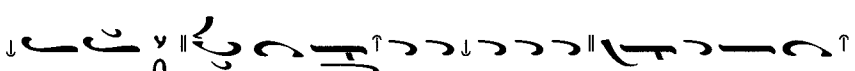
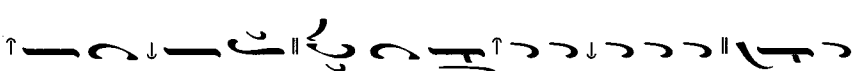
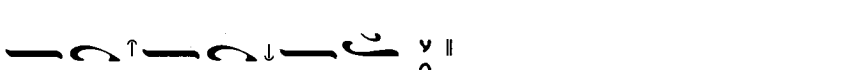



Στοὺς ἐννεασήμους ρυθμικοὺς πόδες εἶναι προσαρμοσμένοι κυρίως οἱ ἀντικρυστοὶ χοροὶ καὶ οἱ ζεῖμπέκιχοι.

Ὅργανικὲς μελωδίαις 9/σήμευ ρυθμοῦ ὡς ἀσκήσεις

Ἦχος λ̣ π̣ Νη ρ

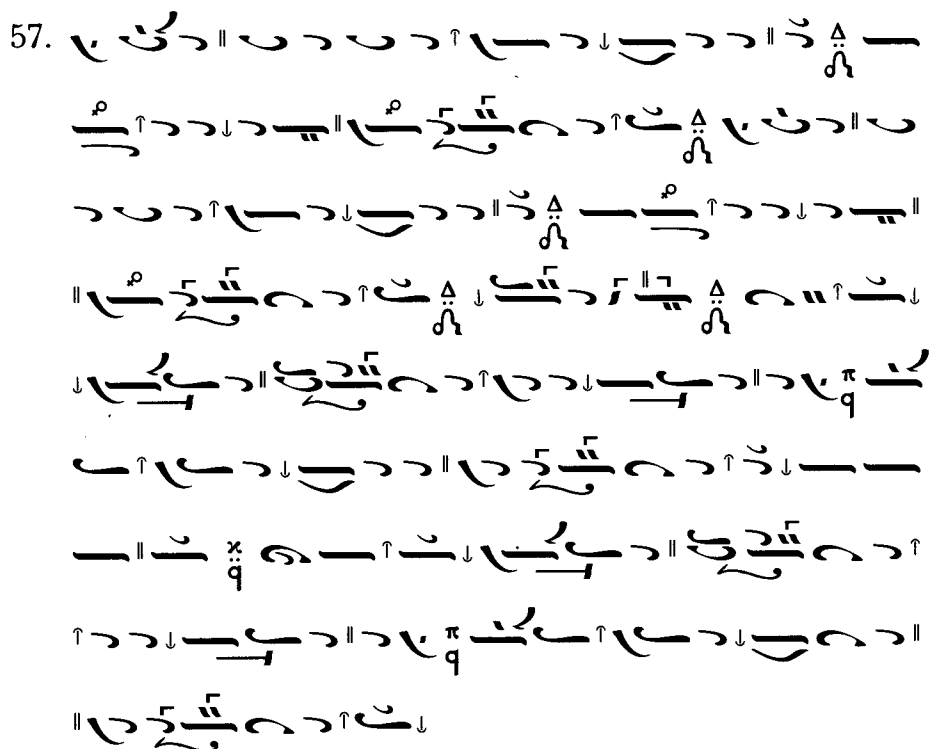
ρυθμὸς 9/σημος

56. ||            

ῥΗχος ῥ̣ Πα ϑ

ρυθμός 9/σημος

M. Ἀσίας

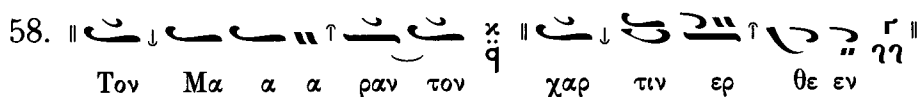
57. 

Τραγούδια 9/σήμου ρυθμοῦ

Διπὰτ Πόντου.

ῥΗχος ῥ̣ Γα ϕ

ρυθμός 9/σημος

58. 

Τον Μα α α ραν τον χαρ τιν ερ θε εν

||
 να παη και ση ην στρα α α τει α α αν

↑
 για αρ

||
 Τον μαυ ρο ον ατ κα λι γω ω νεν
 κα ταν τι ι κρυ σον φεγ γο ον γιαρ

Τὸν Μάραντον χαρτὴν ἔρθεν νὰ πάει καὶ σὴν στρατεῖαν,
 τὸν μαῦρον ἀτ' καλὶγώνει κατάντικρυ σὸν φέγγον, γιάρ.

Κόφτ' ἀσημένια πέταλα κι ἀσ σό χρυσαφ' καρφία, γιάρ
 κι ἡ κάλην ἀτ' παρέστεκεν, μὲ τὸ μαντήλ' καρφία, γιάρ.

Τὰ δάκρυα τς ἐκατέβαιναν, ἄμον μαργαριτάρια, γιάρ.
 Ποῦ πᾶς, ποῦ πᾶς ναὶ Μάραντε κι ἐμὲ τίναν ἀφίνεις, γιάρ.

Χορὸς ἀντικρυστὸς Μ. Ἀσίας.

Ἦχος δ' Βου ξ

ρυθμὸς 9/σημος

59. ||
 Χο ρε ψε παλ λη κα ρι μου ου ου πα που

τσια μη λυ πα α σαι για τι θαρ θει ε νας και ρο

ο ος τα νια τα να θυ μα α α σαι

Χόρειψε, παλληκάρι μου, παπούτσια μὴ λυπᾶσαι,
 γιατί θαρθεῖ ἕνας καιρὸς τὰ νιάτα νὰ θυμᾶσαι.

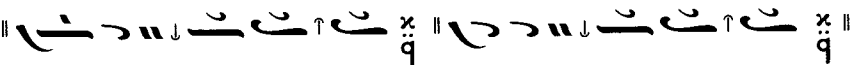
Σένα σοῦ πρέπει, ἀφέντη μου, χίλιω γροσσῶ ζωνάρι
καὶ πεντακόσια φορεσιὰ γιὰ νᾶσαι παλληκάρι.

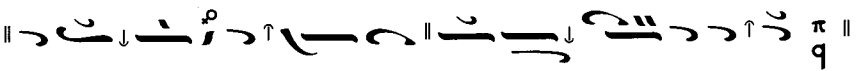
Σένα τραγούδια πρέπουνε καλὰ καὶ τιμημένα
γιατί 'σαι, μπέη μου, ἀητὸς ποὺ παίρνει περιστέρα.


Διπὰτ Πόντου.

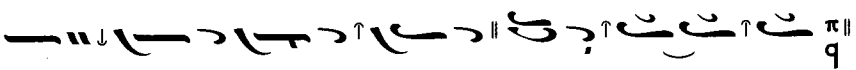
Ἦχος λ' ᾠὴ Πα ρ

ρυθμὸς 9/σημος

60. ||  ||
Ση η η γε φυ ραν ση η η γε φυ ραν

||  ||
ε λα Δα α α α α α φνε πο τα α με

||  ||
· Ση η Τρι ι χας το γε φυ υ υ ριν και

||  ||
Δα α φνε ε ε εμ και αι μυ ρι γμε ε νε

Σὴ γέφυραν, σὴ γέφυραν, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
σὴ Τρίχας τὸ γεφύριν καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.
Χίλιοι μαστόροι ἔχτιζαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
καὶ μύριοι μαθητάδες καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.
Ὅλον τὴ ἡμέραν ἔχτιζαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
χαλάονταν τὸ βράδυ καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.
Οἱ μαθητάδες ἔκλαιγαν, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
καὶ κουβαλοῦν λιθάρια καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.
Ἔρθεν πουλὶν κι ἐκόνεψεν, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
σὴν μέσην σὸ γεφύριν καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.

Ἄν δὲ στοιχειώστε ἄνθρωπον, ἔλα Δάφνε ποταμέ,
γεφύριον δὲ στεριώνει καὶ Δάφνε μ' καὶ μυριγμένε.

Θράκης.

Ἦχος ᾠ Πα ρ

ρυθμὸς 9/σημος || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||

61. || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 Με ε ε γε λα α σαν με ε γε ε ε ε
 || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 λα α α σα νε ε τα που ου λια α α
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 με γε λα σα νε ε τα που ου λια α α α της
 || ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 α νοι ξης τ'α η δο ο ο ο νια α με ε γε
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 λα σα νε ε τα που ου λια α α α της α νοι
 ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ||
 ξης τ'α η δο ο ο ο νια α α

Μὲ γέλασαν, μὲ γελασάνε τὰ πουλιά,
μὲ γελασάνε τὰ πουλιά, τῆς ἄνοιξης τ' ἀηδόνια. (δίσ)

Μὲ γέλασαν, μὲ γέλασαν καὶ μοῦ εἶπανε,
μὲ γέλασαν καὶ μοῦ εἶπανε πὼς χάρος δὲν μὲ παίρνει (δίσ)

κι ἔφτιασα τό, κι ἔφτιασα τὸ σπιτάκι μου,
κι ἔφτιασα τὸ σπιτάκι μου ψηλότερ' ἀπὸ τ' ἄλλα. (δίσ)

Μ' ἐφτά, ὀχτώ, μ' ἐφτά, ὀχτὼ πατώματα,
μ' ἐφτά, ὀχτὼ πατώματα, μ' ἐξήντα παραθύρια. (δίσ)

Στὸ παραθύ- στὸ παραθύρι κάθουμαι,
στὸ παραθύρι κάθουμαι, τοὺς κάμπους ἀγναντεύω. (δῖς)

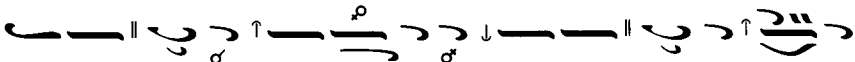
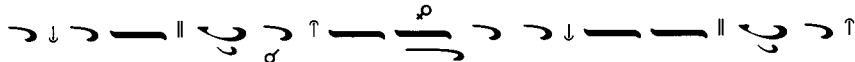
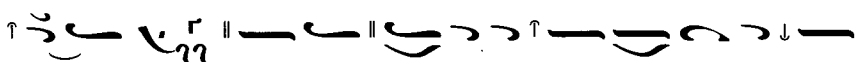


Βλέπω τὸ χά- βλέπω τὸ χάρο νᾶρχεται,
βλέπω τὸ χάρο νᾶρχεται καβάλα στ' ἄλογό του. (δῖς)

Μαῦρος εἶναι, μαῦρος εἶναι, μαῦρα φορεῖ,
μαῦρος εἶναι, μαῦρα φορεῖ, μαῦρο καὶ τ' ἄλογό του.

Χορὸς ἀντικριστός.

Ἦχος ᾠ Πα ρ δίφωνος

ρυθμὸς 9/σημος

62. 
 Η χρυ ση πα ρη γο ρια μου το κρα σα κι μου ου

 ου η χρυ ση πα ρη γο ρια μου το κρα σα κι

 μου ου με αυ το ο δι α σκε δα ζω το

 με ρα α κι μου ου με αυ το δι α α σκε

 δα ζω το με ρα κι μου ου

Ἦ χρυσὴ παρηγοριά μου, τὸ κρασάκι μου, (δῖς)
 μὲ αὐτὸ διασκεδάζω τὸ μεράκι μου. (δῖς)

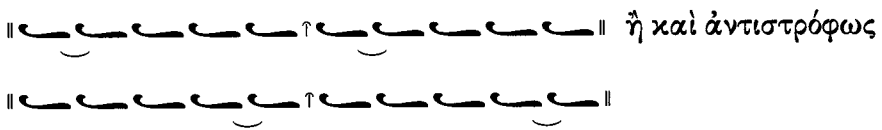
Τί κακὸς ποῦναι ὁ κόσμος, ἄχ μανούλα μου, (δῖς)
 τί τοὺς μέλει κι ἂν ξοδεύω τὰ λεφτούλια μου. (δῖς)

Κόκκινά μου ρεπανάκια, φύλλα πράσινα, (δῖς)
 ἄς τὸ πιούμε τὸ κρασάκι κι ὅξω βάσανα. (δῖς)

IX. Δεκάσημοι πόδες

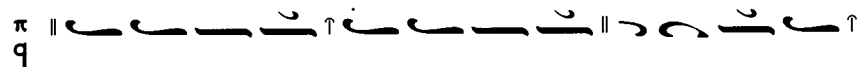
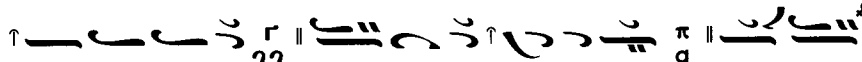




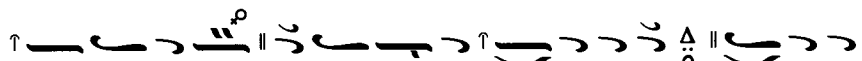

Οἱ 10/σημοὶ ρυθμικοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ δέκα βραχεῖς ἢ πρῶτους χρόνους μὲ διάφορες διατάξεις τῶν ρυθμικῶν τοὺς ποδῶν, χωρίζονται δὲ σὲ 10/σήμους δακτυλικούς καὶ σὲ 10/σήμους παίονες ἐπιβατούς.

1. Οἱ 10/σημοὶ δακτυλικοὶ ἀποτελοῦνται ἀπὸ δύο 5/σημούς καὶ χειρονομοῦνται ξεχωριστὰ ὁ καθένας. Π.χ.:



Ἀσκήσεις 10/σήμων δακτυλικῶν ποδῶν

(5 κινήσεις ἀνὰ 5/σημο)

63. π  q
-  π  q
-  π  q
64. π  q
-  π  q

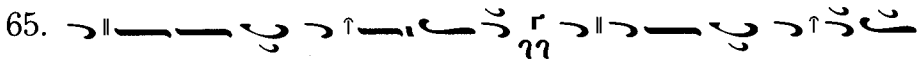

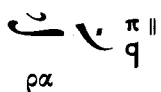
2. Οἱ 10/σημοὶ παίονες ἐπιβατοὶ χειρονομοῦνται σὲ 5 κινήσεις, δύο γιὰ τοὺς 4/σήμους καὶ τρεῖς γιὰ τοὺς ἑξασήμους, ἢ καὶ ἀντίστροφα.

Τραγούδια 10/σήμων δακτυλικῶν ποδῶν

ᾠχος ᾠ Πα ρ

ρυθμός 10/σημος δακτυλικός

Κύπρου

65. 
 Ση με ρα α σπρος ου ρα νος ση με ρα α σπρη με ρα

 ση με ρα στε φα νω νε ται αη τος την πε ρι στε

 ρα

Σήμερα ἄσπρος οὐρανός, σήμερα ἄσπρη μέρα,
 σήμερα στεφανώνεται ἀητὸς τὴν περιστέρα.

ᾠρα καλὴ κι ᾠρα χρυσὴ κι ᾠρα εὐλογημένη,
 τούτ' ἡ δουλειὰ π' ἀρκέσαμε νά ναι στερεωμένη.

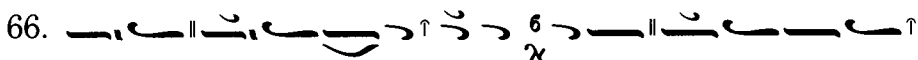
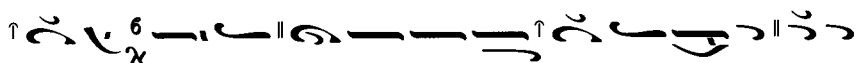
Ἀπόστολε Ἀνδρέα μου, ποὺ εἶσαι στὸ περιγιάλι,
 βόηθησε τ' ἀντρόννο νὰ ζήσει νὰ γεράσει.

ᾠ Παναγία Δέσποινα μὲ τὸν Μονογενῇ σου,
 καμιά δουλειὰ δὲ γίνεται μὲ δίχως τὴ βουλή σου.

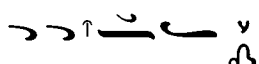
ᾠχος ᾠ Νη ρ

ρυθμός 10/σημος δακτυλικός

Κύπρου

66. 
 Να χα ε ναν τα χυδρο μο να τον ει χα βο η


θο να μου λει για το ο γιο μου πως περ να ει


 μο να χος του δλ

Νά 'χα ἕναν ταχυδρόμον,
 νὰ τὸν εἶχα βοηθό,
 νὰ μοῦ λείει γιὰ τὸ γιό μου,
 πῶς περνάει μοναχός του.

Νὰ ποὺ 'ρχέτ' ἕνα πουλάκι
 μ' ἀνοιγμένα τὰ φτερά
 καὶ τοῦ λέω, βρὲ πουλάκι,
 πῶς περνᾷς στὴν ξενητειά;

Νὰ σοῦ δέσω γραμματάκιν
 στὸ λαιμὸν μὲ μιὰ κλωστήν
 καὶ τοῦ λέω βρὲ τρυγονάκιν
 πρόσσεξε μήπως πιαστεῖς.

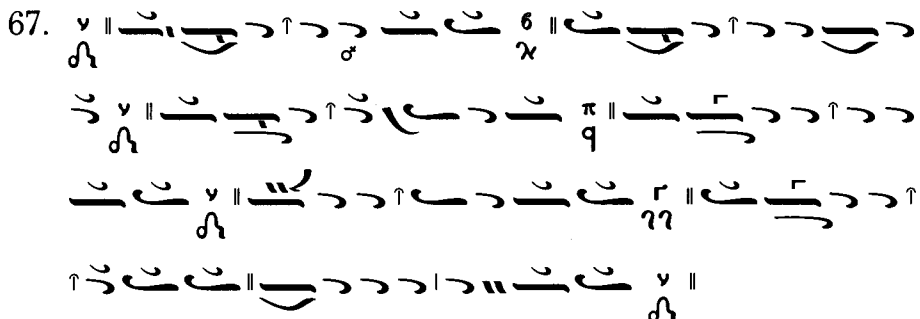
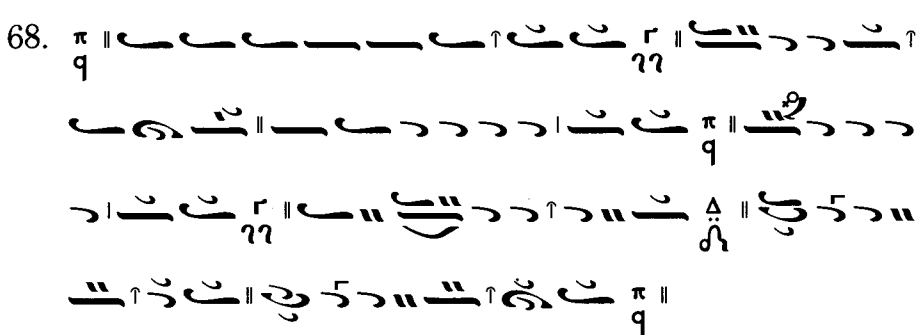
Ὅταν βρεῖς δυὸ κυπαρίσσια
 καὶ στὴ μέση μιὰ μηλιά,
 ἐκεῖ μέσα τρυγονάκιν
 νὰ τινάξεις τὰ φτερά.

Οἱ 10/σημοὶ παῖονες ἐπιβατοὶ πόδες ἀποτελοῦνται ἀπὸ 4/σή-
 μους καὶ 6/σήμους (Ἰωνικοὺς) καὶ ἀντιστρόφως καὶ χειρονο-
 μοῦνται μὲ δύο κινήσεις οἱ 4/σημοὶ καὶ μὲ τρεῖς οἱ 6/σημοὶ. Π.χ.:

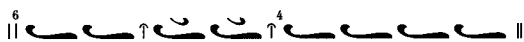




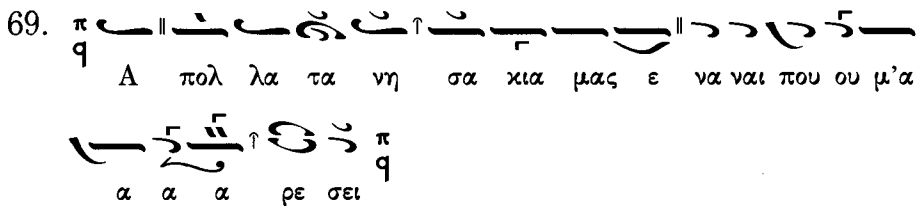
Άσκησεις 10/σήμων παιωνικῶν ποδῶν

67. 
68. 

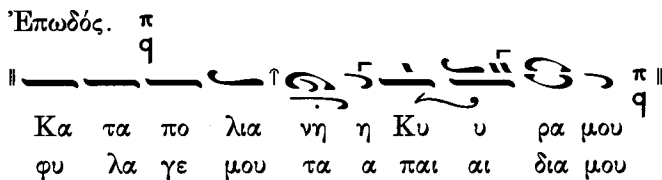
Τραγούδια 10/σήμων παιωνικῶν ποδῶν



Νήσων

69. 
- Α πολ λα τα νη σα χια μας ε να ναι που ου μ'α
α α α ρε σει

Ἐπωδός.



Κα τα πο λια νη η Κυ υ ρα μου
φυ λα γε μου τα α παι αι δια μου

Ἀπ' ὅλα τὰ νησάκια μας ἓνα ἵναι πού μ' ἀρέσει.

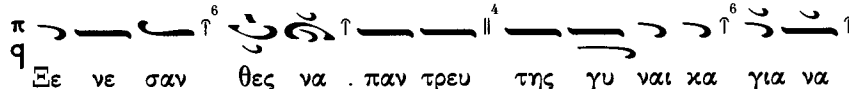
Ἐπωδός: Καταπολιανὴ Κυρά μου,
φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

ᾠ Παναγία Δέσποινα καὶ τοῦ Θεοῦ Μητέρα,
ἔσενανε παρακαλῶ τὴ νύχτα καὶ τὴ μέρα.

Ἐπωδός: Παναγιά μου, Παναγιά μου,
φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

Κυρά μου Καταπολιανὴ μὲ τὰ πολλὰ καντήλια,
φύλαγε τὰ παιδάκια μας νὰ σοῦ τὰ κάμω χίλια.

Ἐπωδός: Παναγιά μου, Παναγιά μου,
φύλαγέ μου τὰ παιδιά μου.

70. 
 Ἐνε σαν θες νὰ . παν τρευ της γυ ναι κα για να
 πα ρει εις
 ε λα ρω τη σε κι ε με να
 να σου πω ποια ναι για σε να

Ξένε, σὰν θὲς νὰ παντρευτῆς, γυναῖκα γιὰ νὰ πάρεις,
ἔλα ρώτα με καὶ μένα,
νὰ σοῦ πῶ ποιά ἵναι γιὰ σένα.

Ψηλὴ γυναῖκα μὴν πάρεις, δεντρὶ ξεριζωμένο.
Τὸ δεντρὶ ξεριζωμένο
πάντα εἶναι μαραμένο.

Σημ.: Οἱ τέσσερες κινήσεις τοῦ χεριοῦ μας σημαίνουν μέχρι καὶ ἑννέα
πρώτους χρόνους, δηλαδὴ μέχρι τὸν ἑννεάσημο ρυθμό, διότι ὅλοι οἱ ρυθμοὶ μέχρι

καὶ τοῦ ἐννεασήμου ἔχουν δύο σημεῖα, τὴ θέση καὶ τὴν ἄρση. Γι' αὐτὸ οἱ πέραν τοῦ ἐννεασήμου ρυθμικοὶ πόδες, ποὺ ἔχουν περισσότερα σημεῖα σημάνσεως, διασπῶνται σὲ μικρότερες ρυθμικὲς ἐνότητες, ἀπ' τὶς ὁποῖες ἀποτελοῦνται. Π.χ. οἱ δακτυλικοὶ δεκάσημοι διασπῶνται σὲ δύο πεντασήμους καὶ χειρονομοῦνται χωριστά, ὅπως οἱ πεντάσημοι μὲ τὴν ὁποιαδήποτε ἐσωτερικὴ σύνθεση ποδῶν ἔχουν. Ἐκτὸς τούτου περιορίζονται καὶ ἀπὸ τὴν ὄρχηση. Κατὰ ἀνάλογο τρόπο ἀντιμετωπίζονται καὶ οἱ πέραν τῶν δεκασήμων ρυθμικοὶ πόδες.

Β'. ΠΡΩΜΟΙ ΚΑΙ ΠΥΘΜΙΚΗ ΣΗΜΑΝΣΗ ΤΩΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΩΝ ΜΕΛΩΔΙΩΝ

Τονική ρυθμοποιία

Ἡ ἐκκλησιαστική μας ὑμνολογία ἀποτελεῖται ἀπὸ τὸν λόγο, τὴ μουσικὴ καὶ τὸν τονικὸ ρυθμό, ποὺ ἀποτελεῖ, θὰ λέγαμε, τὸν συνδυαστικὸ κρίκο τῶν δύο πρώτων στοιχείων. Ὁ ποιητὴς ἐδῶ εἶναι συγχρόνως καὶ ὁ μελοποιός, ὁ ὑμνωδός. Οἱ μελωδοὶ τῆς χριστιανικῆς ποιήσεως ἔλαβαν ὑπόψη τὸν ρυθμὸ ποὺ βασίζεται ὄχι πλέον στὴ μακρότητα καὶ βραχύτητα τῶν συλλαβῶν (προσωδία), ἀλλὰ στὸν τόνο τῶν συλλαβῶν, στὴν ἐναλλαγὴ τονιζομένων καὶ ἀτόνων συλλαβῶν ποὺ ἀπέδιδαν κάποιον ρυθμό. Αὐτὸς ὀνομάζεται τονικὸς ρυθμός.

Ἡ ζῶσα γλῶσσα ἤδη ἀπὸ τὴ ρωμαϊκὴ ἐποχὴ, δὲν διατηροῦσε πλέον τὴ λεπτὴ διάκριση τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχειῶν συλλαβῶν, ἐπὶ τῆς ὁποίας βασίζονται τὰ προσωδιακὰ μέτρα, καὶ ὅσοι προσπαθοῦσαν νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν, ἀκολουθοῦσαν, κατὰ τὸν Κρουμβάχερ, νεκροὺς τύπους. Ὅσοι στίχοι ἐπιγράφονται ὡς προσωδιακοὶ (π.χ. οἱ Ἰαμβικοὶ τῶν Χριστουγέννων) τηροῦν κάποιαν ἀναλογία προσωδιακῶν μέτρων, ἀλλὰ βασιζομένων στὸ τονικὸ μέτρο καὶ ὄχι στὴν προσωδίαν. Ἔχουν δηλαδὴ συντεθῇ τυπικῶς μὲ τοὺς κανόνες τῆς προσωδίας, ἀλλὰ μελικῶς βασίζονται στὸ τονικὸ μέτρο. Ἀνεγινώσκοντο λοιπόν, ὅπως καὶ τώρα, κανονικὰ μὲ βάση τὸν τόνο τῆς Γραμματικῆς καὶ μόνον ἡ ὀρολογία εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὴν ἀρχαία.

Τὴ σωστὴ θέσιν γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ διατύπωσε ὁ σοφὸς ἐρευνητὴς Κωνσταντῖνος Οἰκονόμος ὁ ἐξ Οἰκονόμων, ὁ ὁποῖος γράφει στὸ ἔργο του *Περὶ γνησίας προφορᾶς τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης* (Πετρούπολις 1830, σσ. 662-663): «Ταύτην (δηλ. τὴν τονικὴν προσωδίαν) οἱ μεταγενέστεροι ποιηταὶ μετεχειρίσθησαν ἐν ταυτῷ καὶ ὄχημα καὶ βάσιν τῆς στιχοποιίας, ποδίζοντες τὰ μέτρα τῶν στίχων ὄχι πλέον κατὰ τὸν χρόνον τῶν μακρῶν καὶ τῶν βραχέων... ἀλλὰ κατὰ τὸν τόνον καὶ τὸν

ἀριθμὸν τῶν συλλαβῶν ἐκ τῶν ὁποίων ὁ λογάδην ρυθμὸς διὰ τὴν συναρμογὴν καὶ συγγένειαν τῆς γλώσσης μετὰ τῆς μουσικῆς τέχνης».

Προσφυῶς ὁ Κ. Σάθας, ποῦ τὸ θέμα τοῦτο τὸ θεωρεῖ αἰνίγμα, ἐχαρακτήρισε τὰ ἐκκλησιαστικὰ μέλη ὡς «ρυθμολογικὴ πεζολογία» (Βλ. Κ. Ν. Σάθα, *Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς τῶν βυζαντινῶν*, ἐν Βενετίᾳ 1878, σελ. σνβ') καὶ κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι ὁ καλῦτερος χαρακτηρισμὸς.

Ἔχουμε λοιπὸν στὴ βυζαντινὴ ὕμνογραφία τονικὸ μέτρο καὶ τονικὸ ρυθμὸ, καὶ τὸ μὲν μέτρο βασίζεται στὸν δυναμικὸ τόνο, ὁ δὲ ρυθμὸς στὸν λογικὸ τονισμό τοῦ κειμένου.

Ὅταν ἡ ποίηση τίθεται ὑπὸ τὸ μέλος, δημιουργοῦνται σὲ κάθε στίχο περισσότεροι τονικοὶ ρυθμοί, τὰ δὲ πιθανὰ μετρικὰ κενὰ ἀναπληρώνονται διὰ τῆς τονῆς. Ἐπίσης διὰ τῆς τονῆς, ποῦ ἐδῶ δὲν ἔχει τὸ νόημα τῆς κορωνίδος, μποροῦν οἱ ποιητικὲς συλλαβές, ἀνάλογα μετὶς ἀνάγκης τοῦ μέλους, νὰ ἐπιμηκυνθοῦν χρονικὰ. «Ἡ δὲ ὀργανική τε καὶ ὠδικὴ μουσα τὰς λέξεις τοῖς μέλεσιν ὑποτάττειν ἀξιοῖ καὶ οὐ τὰ μέλη ταῖς λέξεσιν», γράφει ὁ Διονύσιος ὁ Ἀλικαρνασσεύς (*Περὶ συνθέσεως ὀνομάτων*, 11, 93). Πρέπει ἐδῶ νὰ τονίσουμε ὅτι τόσο τὰ μέτρα ὅσο καὶ ἡ τονὴ ἔχουν σχέσιν μετὰ τὴν ἰσοποδία καὶ ἰσοσυλλαβία τοῦ στίχου. Ὅταν δὲν ὑπάρχει ἰσοσυλλαβία, ὅπως π.χ. στοὺς στίχους:

Λαμπρυνθῶμεν λαοί (6)

καὶ ὀψόμεθα (5)

ἡ ἔλλειψη θεραπεύεται διὰ τῆς τονῆς, ἥτοι:

υ υ | — υ υ | — (8) (— — — — — — — —)

Λαμ πρυν θω μεν λα οι

Λαμ πρυν θω μεν λα οι

υ υ | — — | — (8) (— — — — — — — —)

και ο ψο με θα

και ο ψο με θα

δηλαδή οἱ δύο συλλαβές τοῦ α' —μεν λα— ἀντιστοιχοῦν σὲ μία τοῦ β', —με—, ἔτσι ἔχουμε ἰσοτονία καὶ ἰσοποδία (βλ. καὶ Π. Ν. Τρεμπέλα, *Ἐκλογή ἐλληνικῆς ὀρθοδόξου ὕμνογραφίας*, Ἀθῆναι 1949, σ. ξα').

Οἱ μελωδοὶ κατὰ τὴ δημιουργία τῶν ὕμνων δὲν εἶχαν ὑπόψιν τους

μέτρα και ρυθμούς αλλά κυρίως τῇ μελωδίᾳ, στήν ὁποία συγχρόνως προσήρμοζαν τὸ κείμενο. Ἔτσι οἱ ὕμνοι ἀποτυπώνουν κυρίως μελωδικὰ σχήματα, καὶ ὄχι ἀπλῶς τονικά, καὶ ὁ ρυθμὸς τους ἐξαρτᾶται πρωτίστως ἀπὸ τὸ μέλος τους.

Εἶπαμε ὅτι τὸ μέλος δημιουργεῖ σὲ κάθε στίχο περισσότερους τονικούς ρυθμούς. Διακρίνουμε λοιπὸν στὴ θρησκευτικὴ μας ποίηση:

α') Τὸν μετρικὸν τόνο, ὅταν ἀπαγγέλλουμε τὸ στίχο μὲ τεχνητὴ ἀπαγγελία. Π.χ.:

|| ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ' ∪ ||
Τοῖς Μα θη ταις συ νελ θω μεν εν ο ρει Γα λι λαι ας
(μετρικὸς τόνος)

β') Τὸν ρυθμικὸν ἢ λογικὸν τόνο ποὺ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ συμπίπτει μὲ τοὺς ἰσχυρότερα ἀκουόμενους γραμματικούς τόνους.

Τοῖς Μαθηταῖς συνέλθωμεν

(2 ρυθμικοὶ τόνοι)

γ') Τὸν μουσικὸν τόνο, ἥτοι τόνο ποὺ ἐξαρτᾶται μόνο ἀπὸ τὸ μέλος. Γι' αὐτὸ στὰ μουσικά μας κείμενα παρατηροῦνται κάποτε καὶ παρατονισμοί, π.χ.:

♩ Πα θων με τα ρα ατ του σι προσ βο λαι ♩
μουσικὸς τόνος

Ὅπως ἀντιλαμβάνεται κανεὶς, τὸ μέλος τὸ ἐνδιαφέρει κυρίως ὁ λογικὸς καὶ δευτερευόντως ὁ μουσικὸς τόνος καὶ γιὰ τὸν χωρισμὸ του σὲ ρυθμικοὺς πόδες αὐτοὶ οἱ τόνοι λαμβάνονται ὑπόψη. Ἡ βάση λοιπὸν γιὰ τὴ ρυθμικὴ σήμανση τῶν βυζαντινῶν μουσικῶν κειμένων εἶναι ὁ λογικὸς τόνος τοῦ λειτουργικοῦ κειμένου. Σύμφωνα μὲ τίς περὶ δισήμεου, τρισήμεου καὶ τετρασήμεου ρυθμοῦ ἀπόψεις τῶν ἀρχαίων, ὅπως στὰ προηγούμενα ἐκθέσαμε, μαζὶ μὲ τὸν λογικὸν τόνο, βάση καθίσταται καὶ ὁ τετράσημος ρυθμὸς, ὡς ὁ πρῶτος στὴ σειρά τέλειος ρυθμὸς.

Α') Στὰ σύντομα εἰρμολογικὰ μέλη σχηματίζονται ποικίλοι ρυθ-

μοί πού ἐξαρτῶται βέβαια ἀπὸ τὸν λογικὸ τόνο τοῦ λεκτικοῦ κειμέ-
νου. Π.χ.:

Τοῦ λίθου σφραγισθέντος ὑπὸ τῶν Ἰουδαίων

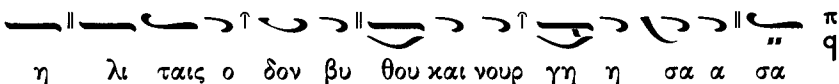
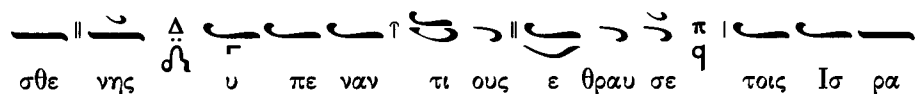
Στὸν στίχο αὐτὸ ὑπάρχουν τέσσερες λογικοὶ τόνοι πού ἀποτελοῦν
καὶ θέση τῶν ρυθμικῶν ποδῶν.

Μουσικὸ παράδειγμα:

Σοῦ η τρο παι ου χος δε ξι α θε ο πρε πως εν
ι σχυ ι δε δο ξα σται αυ τη γαρ α θα να τε ως παν
σθε νης υ πε ναν τι ους ε θραυ σε τοις Ισ ρα
η λι ταις ο δον βυ θου και νουρ γη η σα α σα

Μὲ βάση λοιπὸν τὸν 4/σημο ρυθμὸ καὶ τὸν λογικὸ τόνο τοῦ λεκτικοῦ
κειμένου, ὅπως καὶ στὸ ἀνωτέρω, σχηματίζονται ποικίλα ρυθμικὰ σχή-
ματα, ἐνούμενα δὲ τὰ μικρότερα μὲ τὸν 4/σημο δημιουργοῦν μεγα-
λύτερα, ἥτοι: 2/σημος καὶ 3/σημος (καὶ ἀντιστρόφως) συνιστοῦν
5/σημο (|| — — — — — ||), δύο 3/σημοι δημιουργοῦν 6/σημο
δακτυλικό (|| — — — — — ||), 4/σημος καὶ 2/σημος (καὶ
ἀντιστρόφως) μᾶς κάνουν ἕναν 6/σημο Ἰωνικό, ἐνῶ 3/σημος καὶ 4/ση-
μος (καὶ ἀντιστρόφως) συναποτελοῦν ἐπτάσημο (|| — — — — — ||).
Ρυθμίζοντες ἔτσι τὸ παραπάνω τροπάριο (ἢ θέση τῶν
ποδῶν δὲν ἀλλάζει) θὰ ἔχουμε τὴν ἀκόλουθη ρυθμικὴ μορφή:

Σοῦ η τρο παι ου χος δε ξι α θε ο πρε πως εν
ι σχυ ι δε δο ξα σται αυ τη γαρ α θα να τε ως παν



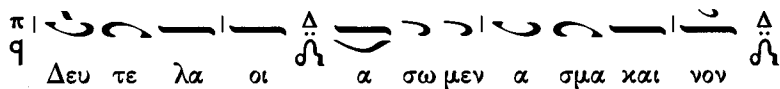
Κατὰ τὴν γνώμη μου δὲν ἔχει μεγάλη σημασία ἂν ἡ ρυθμικὴ σήμανση γίνεῖ με τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, ἀρκεῖ νὰ τονίζεται κανονικὰ τὸ κείμενο κατὰ τὴν μουσικὴ του ἐκτέλεση.

Βέβαια ἡ ρυθμικὴ σήμανση κατὰ τὸν πρῶτο τρόπο χειρονομεῖται εὐκολότερα, γι' αὐτὸ καὶ τὸν προτιμοῦν οἱ περισσότεροι ἱεροψάλτες.

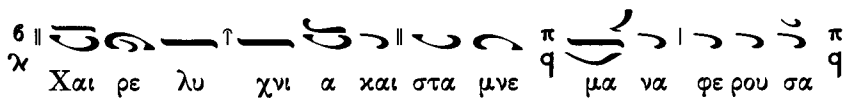
Στὴν ἀρχὴ τῶν μαθημάτων μπορεῖ γιὰ διδακτικούς λόγους νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τοὺς ἀρχαρίους καὶ ὁ δίσσημος ρυθμὸς με τὶς ἐξαιρέσεις ποὺ πιθανὸν θὰ προκύπτουν.

Γιὰ τὴ ρυθμικὴ σήμανση ἀκολουθοῦνται καὶ ὁρισμένοι κανόνες. Θέσεις ρυθμικῶν ποδῶν ἀποτελοῦν τὰ ρήματα καὶ οἱ διάφοροι ρηματικοὶ τύποι, κατόπιν τὰ ἐπίθετα καὶ στὴ συνέχεια τὰ οὐσιαστικά, ὥστε ρα τὰ ὑπόλοιπα μέρη τοῦ λόγου, σπανιώτερα δὲ μονοσύλλαβες λέξεις. Ἐπὶ ἐγκλίσεως ὑπερέχει ὁ ἐγκλινόμενος τόνος. Στὸ «Ψάλλοντάς Σοι Ἀλληλούϊα», π.χ., ὑπερέχει ὁ τόνος τῆς συλλαβῆς -ντάς.

Ἐπὶ δύο συνεχομένων λέξεων, ἂν τονίζεται ἡ λήγουσα τῆς πρώτης καὶ ἡ ἀρχικὴ συλλαβὴ τῆς δεύτερης, τονίζουμε (με θέση ποδός) συνήθως τὴ λήγουσα τῆς πρώτης, π.χ.:



Ὑπάρχουν βεβαίως περιπτώσεις ποὺ τονίζεται λεκτικῶς συλλαβὴ λέξεως, χωρὶς νὰ ἀποτελεῖ θέση ρυθμικοῦ ποδός:



Καὶ στὰ δύο αὐτὰ παραδείγματα παρατηρεῖται κάποια ποιητικὴ ἀδυναμία στὸν στίχο. Μπορεῖ βέβαια νὰ θεραπευθῇ αὐτὴ ἡ ἀδυνα-

μία, όταν ὁ στίχος ἄδεται, διὰ τῆς τονῆς, ἂν θέσουμε δηλαδή κλάσμα ἢ διπλῇ, ἀναλόγως, στήν τελευταία συλλαβή τῆς πρώτης λέξεως $\curvearrowright | \curvearrowright \Delta | \curvearrowright \curvearrowright$ κλπ. καὶ $\parallel \curvearrowright \curvearrowright \pi \uparrow \curvearrowright \curvearrowright |$ κλπ. Τοῦτο
 λα οι α σω μεν στα μεν μα να

ὅμως δὲν κρίνεται σκόπιμο, διότι διακόπτεται ἡ κανονικὴ ροὴ τοῦ λόγου.

Ὑπάρχουν καὶ ἄλλες περιπτώσεις παρόμοιων μετρικῶν καὶ ρυθμικῶν δυσκολιῶν στήν ἐφαρμογὴ τοῦ τετρασήμεου, ὅπου ἐνεργοῦμε ἀναλόγως.

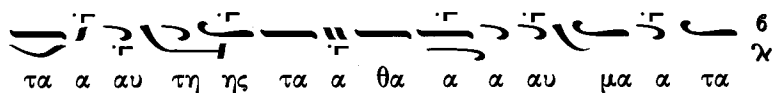
Β') Στὰ ἀργὰ στιχηραρικὰ καὶ ἀργὰ εἰρμολογικὰ μέλη καθὼς καὶ τὶς ἀργές Δοξολογίες, ὅπου πλατειάζει τὸ μουσικὸ κείμενο καὶ ἐπομένως καὶ οἱ συλλαβές τοῦ ποιητικοῦ κειμένου, ὁδηγός μας καὶ πάλι εἶναι ὁ λογικὸς τόνος καὶ σὲ κάποιες περιπτώσεις καὶ ὁ μουσικός. Π.χ.:

$\pi \text{ — } | \text{ — } \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright |$
 π
 Ὑ μνου μεν Σου Χρι στε το σω τη η ρι ο ον πα α α
 $\pi \text{ — } | \text{ — } \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright |$
 π
 θος και δο ξα ζο μεν Σου τη ην α να α α α στα

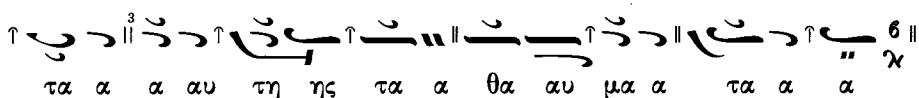
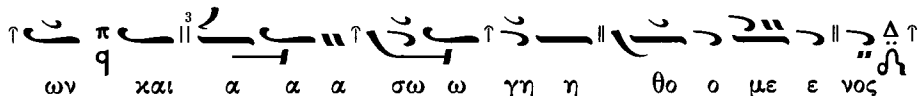
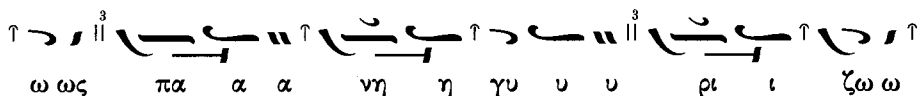
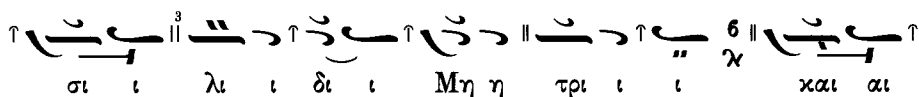
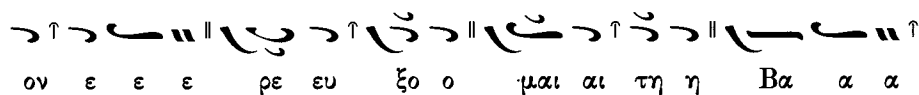
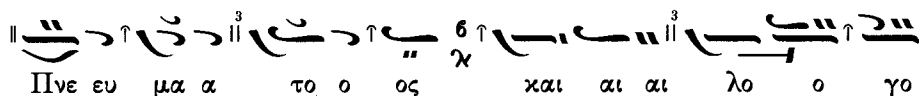
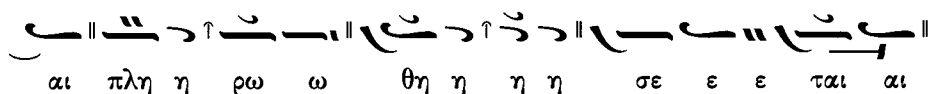
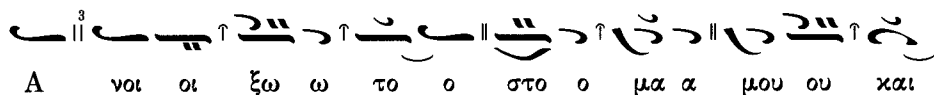
$\pi \text{ — } | \text{ — } \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright | \curvearrowright \curvearrowright \curvearrowright |$
 π
 α α α σιν

Ὁ μουσικὸς τόνος ἐδῶ ἐμφανίζεται στὴ συλλαβὴ -στα (ἀνάστα-σιν), γι' αὐτὸ καὶ ἀποτελεῖ θέση ρυθμικοῦ ποδός.

Γ') Στὰ ἀργὰ παπαδικὰ μέλη, στὰ ὅποια οἱ συλλαβές λόγω τοῦ μέλους ἐπεκτείνονται ἀρκετά, στὴ ρυθμικὴ σήμανση ὁδηγούμαστε κυρίως ἀπὸ τὸν μουσικὸ τόνον, ἀπὸ κάποιες λέξεις πού ἀραιὰ συναντοῦμε καὶ ἀπὸ τὰ εὐφωνικά *λε, γα, γω* κλπ.



Ἄν πολλαπλασιάσουμε ὅμως τοὺς χρόνους ἐπὶ τρία, προκύπτει ὁ δακτυλικὸς (διτρόχαιος) ρυθμὸς ποὺ εἶναι καὶ ὁ σωστὸς ρυθμὸς (βλ. καὶ σελ. 93, 94 καὶ 231).




Τὴ ρυθμικὴ αὐτὴ μετατροπὴ τὴν ἐφήρμοζαν καὶ τὴν ἐφαρμόζουν


οἱ ἱεροφάλτες καὶ σὲ «κρατήματα», ὅπως εἶναι τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα τοῦ τρίτου στίχου «Μαρία» ἀπὸ τὸ «Θεοτόκε Παρθένε» τοῦ Μπερεκέτη.

Ἦχος ᾠ̣ Γα ϝ


ρυθμὸς 6/σημος δακτυλικός, διτρόχαιος




 Το ο ο ο το ο το ο ο ο ο



 το ο ρο ρο ο το ο το ο ο



 ο το ο το ο ο ο ο ο τε ρι ρε



 τε ε τε ε


Ἄλλοι γὰρ τὴ μετατροπὴ αὐτῇ τοῦ ρυθμοῦ σὲ προσωδιακὸ χρησιμοποιοῦν τὴν ἀναλελυμένη μετὰ τὴ χρῆση τοῦ διγόργου καὶ τοῦ παρεστιγμένου γοργοῦ καὶ στὰ κρατήματα, ὅπως καὶ στὴν πιὸ πάνω Καταβασία.

Ἀπόσπασμα Κρατήματος ἐκ τοῦ «Δοῦλοι Κύριον»


Πέτρου Λαμπαδαρίου

(βλ. Χριστοδούλου Γεωργιάδου-Κεσσανιέως, *Δοκίμιον ἐκκλησιαστικῶν μελῶν*, Ἀθήνησι 1856, σελ. 191).

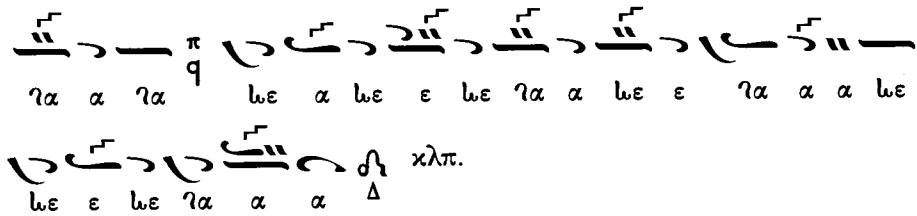
Ἦχος λ̣̣̣ Πα ϣ



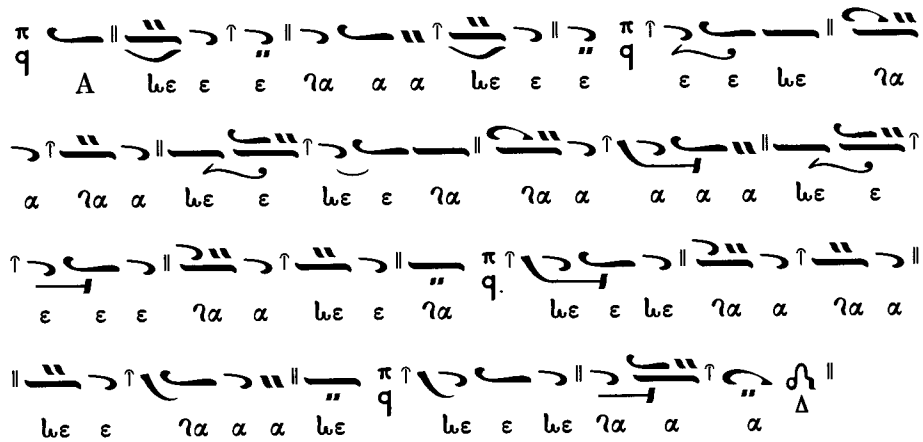
 Α λε ε γα α α λε ε ε ε λε γα α γα α λε



 ε λε ε γα γα α α α α λε ε ε ε λε γα α



Πολλαπλασιάζοντας, κατὰ τὴ γνωστὴ μας μέθοδο, τοὺς χρό-
νους ἐπὶ τρία, θὰ ἔχουμε τὴ σωστὴ παρασήμεανση σὲ 6/σημο δα-
κτυλικὸ διτρώχαιο (προσωδιακὸ) ρυθμό.



Γ'. ΕΙΡΜΟΙ ΚΑΙ ΚΑΤΑΒΑΣΙΕΣ

Ένα άλλο μουσικό φαινόμενο που παρατηρείται σέ όσους Είρμους ψάλλονται καί ώς Καταβασίες, στά προσόμοια καί σέ όρισμένες περιπτώσεις στά άπολυτίκια καθώς καί σέ άλλα τροπάρια, εΐναι ή διά του διπλασιασμοϋ τών πρώτων ή βραχέων χρόνων μετατροπή τους άπό σύντομα σέ άργά είρμολογικά μέλη. Τά ψάλλουμε δηλαδή καί είς διπλοϋν χρόνον (ή δεύτερη έννοια του όρου) ή κατ' «διπλασμόν», σύμφωνα μέ τούς Βυζαντινούς.

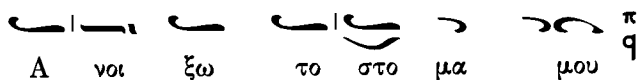
Η τεχνική αύτή βασίζεται, έκτός άπό τόν διπλασιασμό τών χρόνων, όπως εΐναι εύνόητο, καί πάλι στόν λογικό καί μουσικό τόνο προκειμένου νά γίνει ή ρυθμική, διά του 4/σήμου μέ έξαιρέσεις, σήμανση.

Παρουσιάζονται όμως ένίοτε καί δυσκολίες, διότι μάς ανάγκάζει ό λογικός τόνος του λεκτικού κειμένου νά νά μή διπλασιάζουμε κάποιους χρόνους ή νά θέτουμε περισσότερους του ένός χρόνους. Πέραν τούτων χρειάζονται καί κάποιες γνώσεις τής παλαιάς μουσικής γραφής καί πρό πάντων γνώση τής έρμηνείας τών ποιοτικών σημαδιών,

Στή συνέχεια παρατίθεται σχετικό παράδειγμα μέ τόν Είρμό «Άνοίξω τό στόμα μου» άπό τό Είρμολόγιο του Βυζαντίου καί τήν αντίστοιχη Καταβασία άπό τό Είρμολόγιο του Πέτρου Λαμπαδαρίου (έξήγηση Χουρμουζίου).

Ἦχος δὲ ἕτερος Βου Σ

Ὁ Εἰρμός:



Α νοι ξω το στο μα μου

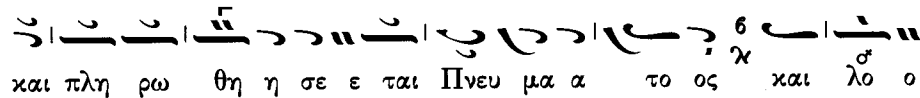
Ἡ Καταβασία:



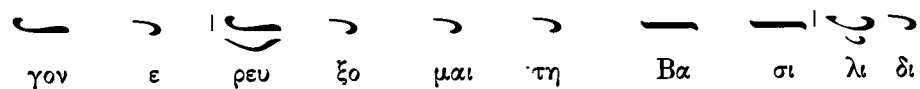
Α νοι ξω ω το στο ο μα α μου ου ου



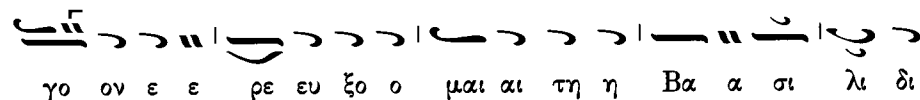
και πλη ρω θη σε ται Πνευ μα τος και λο



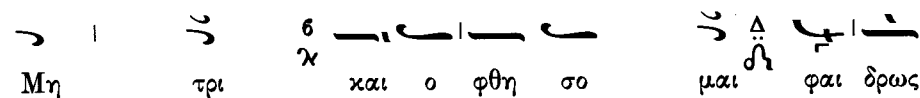
και πλη ρω θη η σε ε ται Πνευ μα α το ος και λο ο



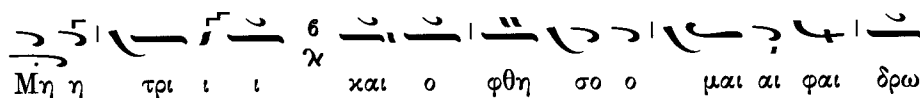
γον ε ρευ ξο μαι τη Βα σι λι δι



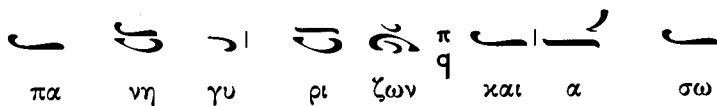
γο ον ε ε ρε ευ ξο ο μαι αι τη η Βα α σι λι δι



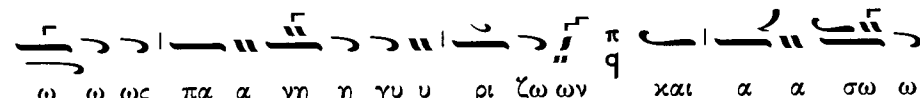
Μη τρι και ο φθη σο μαι φαι δρως



Μη η τρι ι ι και ο φθη σο ο μαι αι φαι δρω



πα νη γυ ρι ζων και α σω



ω ω ως πα α νη η γυ υ ρι ζων και α α σω ω

Δ'. ΧΡΟΝΙΚΗ Ή ΠΡΩΜΙΚΗ ΑΓΩΓΗ

Όπως ήδη αναφέραμε, μονάδα καταμέτρησης του χρόνου στη μουσική μας γενικά είναι ο πρώτος ή βραχύς χρόνος, που αντιστοιχεί στη χρονική διάρκεια του ενός χαρακτήρα και της μιας κινήσεως (θέσεως ή άρσεως). Η διάρκεια όμως αυτή του πρώτου χρόνου δεν είναι απόλυτη και σταθερή, αλλά εξαρτάται από τον παράγοντα που ονομάζουμε χρονική ή ρυθμική άγωγή, ή οποία καθορίζει πόσο ταχύς ή βραδύς θα είναι ο χρόνος αυτός.

Ο βαθμός λοιπόν της ταχύτητας ή της βραδύτητας των βραχέων ή πρώτων χρόνων ονομάζεται χρονική ή ρυθμική άγωγή.

Σημ.: Ο Άριστόξενος (Άρμονικῶν Στοιχ. Β', 34, 10) γράφει: «Καὶ γὰρ μένοντος τοῦ λόγου καθ' ὃν διώρισταὶ τὰ γένη, τὰ μεγέθη κινεῖται τῶν ποδῶν, διὰ τὴν τῆς ἀγωγῆς δύναμιν», ἥτοι «γιατὶ ἐνῶ ἡ ἀναλογία βάσει τῆς ὁποίας ὀρίζεται τὸ κάθε ρυθμικὸ σχῆμα παραμένει σταθερὴ, τὸ μέγεθος τῶν ποδῶν μεταβάλλεται ἀνάλογα μὲ τὴν ταχύτητα τῆς ἐκτέλεσης».

Κατὰ τὸν Χρῦσανθο (Μ. Θ. § 195): «Ἀγωγή τοῦ ρυθμοῦ εἶναι ἡ ταχύτης ἢ ἡ βραδύτης τῶν χρόνων». Καὶ κατὰ τὴν Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ τοῦ 1881, «ἡ ἀπόλυτος διάρκεια τῆς χρονικῆς μονάδος ἢ προσδιορίζουσα τὴν ταχεῖαν ἢ βραδεῖαν κίνησιν καλεῖται ἀγωγή» (§ 10).

Ἐκ παραδόσεως στὴ βυζαντινὴ ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ ὑπάρχουν τέσσερα εἶδη χρονικῆς ἀγωγῆς, πού εξαρτῶνται ἀπὸ τὰ εἶδη τῆς μελοποιίας, παριστάνονται μὲ τὸ γράμμα χ (χρόνος) κάτω, καὶ ἄνω μὲ ἓναν χρονικὸ χαρακτήρα (γοργό, ἀργό κλπ.) πού δηλώνει τὴν ταχύτητα ἢ βραδύτητα τῆς ἀγωγῆς. Τὰ τέσσερα εἶδη εἶναι τὰ ἀκόλουθα:

α') Ἡ ταχεῖα ἀγωγή \bar{x} γιὰ τὰ εἰρμολογικὰ μέλη.

β') Ἡ μέση ἢ μετρία \bar{x} (\bar{x}^{μ} ἢ \bar{x}^{τ}) γιὰ τὰ ἰδιόμελα, τὰ ἀργοσύντομα μέλη, τὶς καταβασίες κ.ἄ.

γ') Ἡ ἀργή \overline{x} (βραδεῖα) γιὰ τὰ ἀργὰ ἐκκλησιαστικά μέλη καὶ

δ') Ἡ ταχεῖα $x^{\overline{}}$ χρονικὴ ἀγωγὴ, βάσει τῆς ὁποίας γίνονται οἱ ἀπαγγελίες τῶν στίχων τῶν στιχηρῶν ἰδιομέλων, προσομοίων, προκειμένων, Ἀλληλουϊαρίων κ.ἄ. Ἡ ταχεῖα χρονικὴ ἀγωγὴ, ὅπως ἤδη ἀναφέραμε, μετατρέπει τὸν τονικὸ ρυθμὸ τοῦ στίχου σὲ προσωδιακὸ μὲ ἀκανόνιστους ρυθμικοὺς πόδες.

Στὸ Θεωρητικὸ Ἰωάννου τοῦ Πρωτοψάλτου (ἐκδ. ἐν Κωνσταντινουπόλει, 1875) ὡς πρὸς τὴν ἀναλογία τῶν χρονικῶν ἀγωγῶν ἀναφέρονται τὰ ἑξῆς:

$$1. \quad \overline{\overline{x}} = 2 \overline{x} = 4 \overline{\overline{x}} = 8 x^{\overline{}}.$$

Ἡ Μουσικὴ Ἐπιτροπὴ (1881) καθόρισε ὡς ἑξῆς τὶς χρονικὲς ἀγωγές:

α')	Βραδεῖα	$\overline{\overline{x}}$	μέ	56-80	κρούσεις ἀνὰ 1'
β')	Μέση	\overline{x}	»	80-100	» » »
γ')	Μετρία	\overline{x}	»	100-168	» » »
δ')	Ταχεῖα	$\overline{\overline{x}}$	»	168-208	» » »
ε')	Ταχυτάτη	$x^{\overline{}}$	»	208-336	» » »

Ἡ ἀκριβὴς ὅμως χρονικὴ ἀπόδοση τοῦ ρυθμοῦ καὶ ἡ διατήρηση τῆς ἰσοταχοῦς χρονικῆς ἢ ρυθμικῆς ἀγωγῆς ἐπιτυγχάνεται μὲ εἰδικὸ ὄργανο ποὺ ὀνομάζεται χρονόμετρο ἢ μετρονόμος (Metronome Maelzel), ποὺ εἶναι καὶ διεθνῶς παραδεδεγμένο.

Σύμφωνα μ' αὐτὸ ἡ χρονικὴ ἀγωγὴ καθορίζεται ὡς ἀκολούθως:

α')	Largo	($\overline{\overline{x}}$)	40-60	κινήσεις ἀνὰ 1'
β')	Larghetto	(\overline{x})	60-66	» » »
γ')	Adagio	(\overline{x})	66-76	» » »
δ')	Andante	($\frac{\mu}{x}$)	76-108	» » »
ε')	Moderato	($\frac{\mu\tau}{x}$)	108-120	» » »

στ') Allegro	(\bar{x})	120-168	»	»	»
ζ') Presto	(\bar{x}^{r})	168-208	»	»	»

Ἡ χρονικὴ ἀγωγή καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ μέλους. Μπορεῖ ὅμως κατὰ τὴν πορεία τοῦ μέλους νὰ τὴν τροποποιήσουμε προσωρινὰ γιὰ λόγους ἔμφασης μιᾶς μικρῆς μουσικῆς φράσης, θέτοντες τὴν κατάλληλη ἔνδειξη.

Τοῦτο ὁ Χρῦσανθος τὸ ὀνομάζει μεταβολὴ τῆς ἀγωγῆς, ἡ ὁποία ἐφαρμόζεται σὲ ὅλα τὰ Χερουβικά καὶ τὰ Κοινωνικά, ποὺ ἔχουν κρατήματα καὶ σημειώνεται διὰ τὸ ταχὺ \bar{x} καὶ διὰ τὸ βραδὺ \bar{x} , διότι τὰ Χερουβικά καὶ τὰ Κοινωνικά ψάλλονται μὲ βραδεῖα χρονικὴ ἀγωγή, ἐνῶ τὰ κρατήματα μὲ ταχεῖα ἀγωγή (Μ.Θ. § 196).

Στὶς παλαιᾶς ἐκδόσεις βιβλίων βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς, ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὲς νεώτερες δὲν σημειώνεται στὴν ἀρχὴ χρονικὴ ἀγωγή, διότι αὐτὴ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ εἶδος τῆς μελοποιῆας (εἰρμολογικὸ, στιχηραρικὸ, παπαδικὸ, χῦμα) καὶ τὴν ὁποία γνωρίζουν οἱ ἱεροφάλτες.

Σημ.: Τὰ τέσσερα εἶδη τῆς χρονικῆς ἀγωγῆς ἔχουν ἐφαρμογὴ καὶ στὰ δημοτικά μας τραγούδια. Ἡ ταχεῖα \bar{x} στὰ χορευτικὰ τραγούδια καὶ τὰ σύντομα γυρίσματα τῶν ἀργῶν καθιστικῶν σκοπῶν. Ἡ μέση $\bar{x}^{\text{μ}}$ καὶ ἡ $\bar{x}^{\text{μτ}}$ στὰ δρομικά (πατινάδες) τραγούδια, ἡ ἀργὴ \bar{x} στοὺς ἀργοὺς καθιστικοὺς σκοποὺς καὶ ἡ ταχεῖα \bar{x}^{r} σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις διηγηματικῶν ἀσμάτων ἢ ρίμας.